This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Arc 1823.5

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College Library

FROM THE

CONSTANTIUS FUND.

Established by Professor E. A. SOPHOCLES of Harv
University for "the purchase of Greek and Lati
books (the ancient classics) or of Arabic
books, or of books illustrating or ex-
plaining such Greek, Latin, or
Arabic books." (Will,
dated 1880.)

Received 1 April, 1892.

ÉTUDES SUR LES PREMIÈRES PÉRIODES

DE LA

CÉRAMIQUE GRECQUE

ÉTUDES SUR LES PREMIÈRES PÉRIODES

DE LA

CÉRAMIQUE GRECQUE

PAR

P. MILLIET

Élève de l'École du Louvre

PARIS

GIRAUDON, ÉDITEUR

15, RUE BONAPARTE, 15

1891

~~II .3147~~
Arc 1823.5

HARVARD COLLEGE
APR 1 1892
LIBRARY

Constantius fund

A

MM. L. HEUZEY, E. POTTIER, M. COLLIGNON & TH. HOMOLLE

MES MAITRES

J'offre cet essai d'un débutant. Ils y distingueront aisément deux parts : l'une scientifique et solide, simple résumé de leur enseignement ; l'autre plus contestable, trop hardie peut-être, c'est la part de l'élève

P. MILLIET.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

PRÉFACE XIII
PRINCIPAUX OUVRAGES CONSULTÉS XIV
THÈSE XVI
INTRODUCTION. — Les origines : céramique primitive. — L'élément aryen : les Pélasges. — L'élément sémitique : les Phéniciens. — Difficultés d'une classification ethnographique des vases peints. — Les Éoliens, les Achéens, les Ioniens et les Doriens 1

CHAPITRE PREMIER

CLASSIFICATIONS DIVERSES

Selon les sujets 11
Selon la provenance 12
Selon les formes de vases 12
Essai de classification selon les différentes techniques 13

CHAPITRE II

1re CLASSE. — FABRICATIONS PRIMITIVES

Poteries de la Troade et de l'île de Théra 20
Le style géométrique primitif 20
Le style maritime 21

Pages.
Époque achéenne, style curviligne dit mycénien. 22
Style géométrique rectiligne dit du Dipylon. 22
Classification de M. Kroker. 24
Essai de classification. 25
Union du décor curviligne et du décor rectiligne. Vases de Béotie. 27
Vases de Phalère. 28
Hypothèses : *A*. Origines du style géométrique primitif, du style maritime et du style curviligne. 28
B. Origines du style géométrique rectiligne dit du Dipylon 30
Hypothèses sur les dates des vases de style curviligne et de style rectiligne. 31

CHAPITRE III

1re CLASSE (*suite*).

Vases de Chypre. 35
Vases de Rhodes. 36
Hypothèses. 38
Vases de Mélos. 39
Vases proto-attiques et proto-corinthiens. 40

CHAPITRE IV

2e CLASSE. — LA QUADRUPLE POLYCHROMIE. STYLE GRÉCO-ASIATIQUE OU CORINTHIEN.

Style gréco-asiatique ou corinthien 43
Essai de classification. 43
Vases de style purement asiatique. 44
Style mixte de Rhodes et de Corinthe. 44
Vases corinthiens proprement dits. 45
Alphabet corinthien. 48
Ex-voto corinthiens. 49
Vases de style corinthien. 51
Vases attico-asiatiques, dits attico-corinthiens. 53

CHAPITRE V

HYPOTHÈSES

1° Origines du style gréco-asiatique ou corinthien. 55
2° Vases trouvés en Asie Mineure. — Sarcophages de Clazomènes. — Fragments de vases trouvés à Cymé. 58
3° Chronologie des vases corinthiens. 62
4° Diffusion du style gréco-asiatique. 64
5° Le style gréco-asiatique en Italie. 65

CHAPITRE VI

3e CLASSE. — VASES A FIGURES NOIRES

Pages.
Essai de classification générale des vases à figures noires à Athènes et hors d'Athènes 70
Noms d'artistes qui ont peint des vases à figures noires 72
Formation du style attique : Glaukytès et Archiclès, Clitias, etc. 74
Progrès de la céramique à figures noires : Les formes de vases, les sujets, la technique, le dessin, les incisions, les inscriptions. 77
Timagoras 81
Taleidès 82
Amasis 83
Exékias 89
Néarchos 90
Les petits maîtres, Tléson, etc 91
Idéalistes et réalistes 93
Kleisophos 94
Époque de transition 97

CHAPITRE VII

HYPOTHÈSES

Les fabriques athéniennes de vases peints vers l'époque de Pisistrate 100
Les sujets préférés 101
Embellissements d'Athènes. Naissance d'Athéné 102
La fontaine Callirhoé 103
La procession des Panathénées 104
Mariage mystique d'Héraclès et d'Athéné 105
Amasis et Pisistrate 105
L'orphisme. Culte de Dionysos 108
Hipparchos acclamé 109

CHAPITRE VIII

COUPES DORIENNES DITES DE CYRÈNE OU DE NAUCRATIS

Caractères distinctifs des vases de cette série 113
Coupe de Polyphème 114
Coupe d'Arcésilas 114
Hypothèses : 1° Provenance. — *Kyréné*, par M. Studniczka. — La liste de M. Puchstein 117
2° Dates 124

CHAPITRE IX

VASES CHALCIDIENS

Pages.
Caractères particuliers aux vases de cette série. 127
Alphabet chalcidien. 129
Deux amphores chalcidiennes. 130
Hypothèses : Dates. 138

CHAPITRE X

PROLONGEMENTS ET SURVIVANCES DE LA TECHNIQUE A FIGURES NOIRES

Archaïsme et archaïcisme. 139
Vases à figures noires de la fin du VIe siècle av. J.-C. 143
Vases à figures noires du Ve siècle. 144
Vases à figures noires du IVe siècle. 145
Amphores panathénaïques. 146
Vases archaïsants, décadence italo-grecque, IVe et IIIe siècles av. J.-C. 148

APPENDICE

PHASES PRINCIPALES DE LA GRANDE PEINTURE EN GRÈCE

1° Les conventions égyptiennes. 149
2° Anciennes écoles d'Asie Mineure. 152
3° Peintures monochromes, prédominance du contour et de la silhouette. Les *catagrapha* 154
4° Première floraison du grand style : Polygnote, etc. 157
5° Prédominance du modelé : Apollodore, Zeuxis, etc. ; la *skiagraphie,* les *monochromata ex albo*. 162
6° Prédominance de la lumière et de l'*effet :* Apelles. 166
7° Dernières périodes de la peinture grecque. 167

PRÉFACE

Les pages qui suivent sont extraites d'une thèse soutenue à l'école du Louvre le 18 novembre 1890, et à laquelle de justes observations m'ont amené à faire quelques corrections.

Les vases décrits au cours de cette étude seront choisis de préférence parmi ceux qui ont été reproduits par M. Giraudon dans son premier volume de photographies d'après les vases du Cabinet des Médailles[1]. Archéologue novice, j'ai cru, en ma qualité de peintre, devoir donner une place importante à la partie artistique de cette étude ; je compte sur l'indulgence du lecteur pour la hardiesse, peut-être excessive, de certaines idées, espérant que l'on me saura gré d'avoir du moins séparé nettement les faits des hypothèses.

1. *Vases peints du Cabinet des Médailles et Antiques*, photographiés par GIRAUDON, éditeur, 15, rue Bonaparte, 3 vol.

PRINCIPAUX OUVRAGES CONSULTÉS

ABRÉVIATIONS	
DUMONT, *Céram.* . . .	*Les Céramiques de la Grèce propre*, par Albert DUMONT, ouvrage terminé par M. E. POTTIER (Didot, 1881-90).
RAYET et COLLIGNON. .	*Histoire de la céramique grecque*, par Olivier RAYET et Maxime COLLIGNON (Decaux, 1888).
KLEIN, *Meist. sign.* . .	*Die Griechischen Vasen mit Meistersignaturen*, von Wilhelm KLEIN, 2te Auflage. Wien, 1887.
KLEIN, *Euphron.* . . .	*Euphronios*, von Wilhelm KLEIN, 2te Auflage, 1886.
K. WERNICKE, *Lieblingsnamen*.	*Die Griechischen Vasen mit Lieblingsnamen*, von Konrad WERNICKE. Berlin, 1890.
Mon. d. Inst.	*Monumenti inediti pubblicati dall' Instituto di Corrispondenza archeologica.*
Annali.	*Annali dell' Instituto di Corrispondenza archeologica.*
Ant. Denkm.	*Antike Denkmæler herausgegeben vom Kaiserlich Deutschen Archæologischen Institut.*
Arch. Ztg..	*Archäologische Zeitung.* Berlin.
Iahrb. d. Inst..	*Iahrbuch des Kaiserlich Deutschen archäologischen Instituts.* Berlin, G. Reimer.
Athen. Mittheil.	*Mittheilungen des Kaiserlich Deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abtheilung.*
Rœm. Mittheil.	*Mittheilungen des Deutschen Instituts, Rœmische Abtheilung.*
Mon. grecs.	*Monuments grecs,* publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques.
H. VON BRUNN, *Gesch.* .	*Geschichte der Griechischen Künstler.*
J. DE WITTE, *Vases peints.*	*Étude sur les vases peints.*

ABRÉVIATIONS

PERROT, *Hist. de l'Art.*	PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'Art dans l'antiquité.*
Bull. Corr. hell	*Bulletin de Correspondance hellénique.*
Rev. arch..	*Revue archéologique.*
Gaz. arch.	*Gazette archéologique.*
Wien. Vorlegeblät. . .	*Wiener Vorlegeblätter.*
J. hel. Stud.	*The Journal of hellenic Studies.*
GERHARD, *A. V.*. . . .	*Auserlesene Griechische Vasenbilder*, von Eduard GERHARD.
Élite céram..	*Élite des monuments céramographiques*, par Ch. LENORMANT et J. DE WITTE.
LONGPÉRIER, *M. Nap. III.*	*Musée Napoléon III*, par Ad. DE LONGPÉRIER.
FRŒHNER, *M. de France.*	W. FRŒHNER, *les Musées de France.* 1873, Paris.
FURTWÆNGLER, *Beschr.*	*Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, vom Adolf FURTWÆNGLER (Berlin, Speemann, 1885).
MAURY.	*Histoire des religions de la Grèce.*
E. CURTIUS, *Hist. gr.* .	Ernest CURTIUS, *Histoire grecque*, traduite par A. BOUCHÉ-LECLERCQ.
DURUY, *Hist. gr.*. . . .	*Histoire des Grecs*, par Victor DURUY.
SAGLIO, *Dict.*	*Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, par Edm. SAGLIO et E. POTTIER.
BAUMEISTER, *Denkm* . .	*Denkmäler des Klassisches Altertums.*

THÈSE

Les différents procédés techniques employés pour la décoration des vases grecs n'ont pas été trouvés simultanément, mais ils se sont tous perpétués longtemps par tradition. Chronologiquement, ils peuvent être considérés plutôt comme *parallèles* que comme successifs.

ÉTUDES SUR LES PREMIÈRES PÉRIODES

DE LA

CÉRAMIQUE GRECQUE

INTRODUCTION

Les origines : céramique primitive. — L'élément aryen : les Pélasges.— L'élément sémitique : les Phéniciens. — Difficultés d'une classification ethnographique des vases peints. — Les Éoliens, les Achéens, les Ioniens et les Doriens.

Si deux auteurs écrivaient séparément une histoire de l'art grec, l'un en consultant seulement les textes anciens, l'autre en n'étudiant que les monuments figurés, ils arriveraient assurément à des conclusions très divergentes. L'effort des savants consiste à concilier ces deux histoires, si peu d'accord; mais, il faut bien l'avouer, dans plus d'un cas le but n'a pas encore été atteint.

L'histoire de la céramique grecque est une science en voie de formation. Le titre de *Problèmes*, donné par M. Brunn à l'un de ses livres, est celui qui conviendrait le mieux à toute étude sur ce difficile sujet. L'on commence à peine à entrevoir ce que sera un jour cette histoire, si des fouilles heureuses permettent de combler des

lacunes encore profondes et d'éclairer bien des points restés obscurs.

A l'époque où la poésie grecque produisait les chefs-d'œuvre qui nous ont été conservés sous les noms d'Homère et d'Hésiode, les artistes d'Athènes, de Sicyone ou de Corinthe n'étaient pas encore capables de rivaliser avec les poètes.

Ce n'est pas à dire que la céramique ne puisse, tout aussi bien que la philologie, nous renseigner sur les époques primitives, dites préhistoriques.

Quelques vases retrouvés sous la cendre à Santorin, l'ancienne Théra, semblent antérieurs à l'éruption volcanique qui produisit l'effondrement d'une partie de l'île, et remontent, au dire des géologues, au delà du XVIe siècle avant J.-C. Les vases retrouvés par M. Schliemann dans les couches les plus profondes des fouilles d'Hissarlik semblent antérieurs à l'époque homérique. Enfin les tombeaux de Mycènes sont généralement considérés comme contemporains des héros de l'*Iliade*.

Les peuplades les plus sauvages ont toutes eu l'idée de dessiner un rond et un carré. Les zones, les rubans, les points, les croix se trouvent sur les vases de la Scandinavie, dans l'Inde, au Mexique et au Pérou, aussi bien que dans le monde grec. Faut-il, avec M. Andrew Lang, en conclure que l'ornementation géométrique est humaine, sans distinction de race ni d'origine? Je ne le crois pas. Chaque peuple a su, même dans ses premiers essais artistiques, manifester ses prédilections pour certaines formes et pour certaines combinaisons de lignes. Les éléments primitifs de la décoration linéaire se retrouvent, il est vrai, partout, mais employés avec des variantes caractéristiques. Même à l'état de barbarie, chaque race crée un art qui lui est propre, expression inconsciente et instinctive de ses goûts, de son idéal, souvent même de son type physique.

La pyramide, le temple grec, la voûte, la coupole, l'ogive, marqueront le plein développement de différents styles, qui seront chacun la réalisation d'un idéal particulier; mais cet idéal existe déjà en germe aux temps primitifs, et il n'est peut-être pas impossible d'en retrouver la trace dans les œuvres grossières des peuples enfants.

Aussitôt qu'un peuple primitif arrive à la représentation de la figure humaine, l'art devient un miroir fidèle des caractères ethnographiques de ce peuple. Négligeant forcément les variantes individuelles, qu'il n'est pas capable d'exprimer et qui ne l'intéressent pas encore, l'artiste primitif ne voit que le type de la race; mais ce type, il le reproduit avec vérité dans ses lignes, ses proportions et ses caractères essentiels.

Les ateliers de peinture nous ont conservé un proverbe, probablement très vieux et à coup sûr très juste, car on en peut tous les jours vérifier l'exactitude aussi bien dans les dessins naïfs des enfants que dans ceux des peuples primitifs : « On fait comme on voit, on voit comme on est. » C'est dire que l'artiste, surtout à ses débuts, fait inconsciemment son propre portrait.

Selon ce principe, un peuple, composé d'hommes grands, à la tête petite, aux épaules carrées, à la taille mince et aux jambes longues, n'aura pas tout d'abord l'idée de dessiner de petits hommes gros et trapus.

Si l'on essayait de classer les différents types reproduits sur les premiers monuments figurés de l'art hellénique, chacune des classes répondrait, selon toute vraisemblance, à l'une des races principales dont le mélange heureux a constitué la race grecque.

On verrait alors que la complexité, très réelle d'ailleurs, de ces éléments ethnographiques a peut-être été rendue plus grande encore en apparence par la diversité des noms attribués successivement à un même peuple, ou à des rameaux très voisins provenant de la même souche.

L'élément aryen. — Selon M. E. Curtius, Pélasges et Hellènes sont une seule et même nation. Le premier Hellène pur sang que nous connaissions, l'Achille d'Homère, adresse sa prière au « Zeus pélasgique ». Dodone, première colonie des Pélasges, était en même temps le point auquel on donna pour la première fois en Europe le nom d'Hellade.

Hérodote considère la race hellénique comme un rameau qui s'est graduellement détaché du tronc pélasgique [1].

Il semble certain que les Pélasges, les Achéens et les Hellènes ne furent pas trois races différentes, mais que ces noms indiquent trois périodes de l'histoire grecque, trois degrés successifs dans le développement du peuple grec. (Voir Busolt, *Griech. Geschichte.*)

J'ignore si nous connaîtrons un jour la céramique des peuplades primitives de la Grèce. Pélasges, Lélèges, Cariens, Thraces, etc., fabriquaient des poteries, mais il est difficile de préciser avec certitude les caractères propres à chacun de ces arts barbares, qui ne présentaient peut-être pas entre eux des différences bien profondes. Cependant les périodes lointaines et obscures, dites préhistoriques, commencent à s'éclairer, et déjà les monuments mis au jour par les fouilles récentes nous fournissent quelques points de repère.

Un des traits caractéristiques de la décoration primitive, c'est l'absence de représentations mythologiques. Ce fait pourrait s'expliquer de deux façons. Ou bien ces poteries grossières nous montreraient l'art enfantin de populations sauvages, apparentées à celles de la Sicile que les anciens désignaient sous le nom de Cyclopes. On se souvient de ce que dit Homère de ces géants fabuleux : « Ils n'ont pas de dieux. » Lorsqu'Ulysse demande à Polyphème l'hospita-

1. Τὸ Ἑλληνικὸν ἀποσχισθὲν ἀπό τοῦ Πελασγικοῦ. (Hérodote, I, 58.)

lité, au nom de Zeus protecteur des suppliants, le Cyclope répond : « De Zeus je n'ai nul souci, et pas davantage de vos dieux immortels. »

Si les vases de style géométrique avaient quelque rapport avec ce scepticisme, ils pourraient être appelés la céramique athée; mais cette explication ne semble pas admissible.

Ou bien, tout au contraire, ces vases peuvent être considérés comme l'œuvre d'un peuple spiritualiste, ennemi du culte des images.

Ce sont les Phéniciens qui semblent avoir apporté d'Orient l'idolâtrie.

L'élément fantastique ne tarda pas à apparaître, dès que l'art des populations aryennes se trouva en relations avec celui des Sémites orientaux. Des figures de centaures et de chevaux ailés ont été trouvées parmi les terres cuites primitives de Chypre. Des représentations analogues se voient sur des bronzes de style géométrique trouvés à Olympie [1], et sur des vases peints [2].

L'élément sémitique : les Phéniciens. — C'est principalement par l'intermédiaire des Phéniciens que l'élément sémitique pénétra dans le monde grec, et ce fut en Asie Mineure que se produisirent les premiers contacts entre les deux races.

Commerçants rusés et peu scrupuleux, âpres au gain et au plaisir, pirates féroces, voleurs d'enfants et de femmes, les matelots phéniciens apportaient, avec leurs ballots de marchandises, les mœurs corrompues de l'Orient, ses superstitions cruelles, ses bestiales débauches. Ce sont eux qui contaminèrent le génie grec et lui inoculèrent le virus de leurs vices.

1. Furtwængler, *Bronzefunde*, p. 20. — Milchhœfer, *Anfänge der Kunst.*, pp. 76 et 77.
2. *Iahrb. d. Inst.*, 1887, pl. 4.

Tout d'abord, ils se heurtèrent à d'instinctives antipathies : « Avoir des parents phéniciens était regardé comme une tache [1]. » Moins avancés en civilisation, moins actifs et moins positifs, mais très supérieurs au point de vue moral, les Aryens-Pélasges pressentaient, dans la religion phénicienne, dans ses rites licencieux et bizarres, un dangereux agent de dissolution.

Cependant, par leur esprit insinuant, par leurs qualités brillantes, et plus encore peut-être par leurs vices mêmes, les Phéniciens ne tardèrent pas à exercer sur des races plus naïves une irrésistible séduction.

Montés sur leurs petits vaisseaux arrondis et bombés, qu'ils appelaient leurs coursiers marins, ces navigateurs intrépides s'avançaient à la découverte de régions inconnues ; ils étalaient sur la grève les trésors éblouissants du luxe oriental : étoffes de pourpre, vases ciselés, bijoux, meubles incrustés d'ivoire et de métaux précieux. Artistes médiocres et sans véritable originalité, mais praticiens habiles à contrefaire les œuvres d'art de l'Égypte ou de l'Assyrie, les Phéniciens apparaissaient alors comme des inventeurs, entourés d'une auréole de génie. Les femmes surtout restaient sous le charme. Les amulettes, les idoles frappaient les imaginations par la puissance mystérieuse qui leur était attribuée.

Les Phéniciens apportaient d'ailleurs à la Grèce un don, sérieux celui-là et inestimable : ils lui enseignaient l'écriture.

Les antipathies s'effacèrent peu à peu ; de nombreuses et fécondes alliances produisirent des races nouvelles, de sang mêlé, supérieures aux races pures primitives. Cadmus est un des personnages légendaires qui personnifient les relations de la Grèce avec la Phénicie.

Établis en Syrie dès le xxe siècle avant notre ère, « les

1. E. Curtius.

Phéniciens, dit Hérodote, transportaient les productions de l'Égypte et de la Syrie chez les autres peuples ». Des fragments de poteries connues sous le nom de porcelaines égyptiennes ont été trouvés à Mycènes et à Spata, et ce fait semble confirmer les traditions rapportées par l'historien[1].

L'art phénicien semble avoir rendu à l'art grec à peu près le même service dont notre art roman du moyen âge est redevable aux Byzantins : il lui enseigna les procédés techniques traditionnels. Deux fois un art jeune et vigoureux est sorti d'un art vieilli et mourant.

Nous connaissons les noms des diverses peuplades qui, venues d'Orient par terre et par mer, ont tour à tour occupé la péninsule hellénique. Plus tard, chassées par d'autres tribus, ces peuplades sont revenues sur leurs pas, et se sont établies en Asie Mineure, d'où elles ont de nouveau envoyé au loin de nombreuses colonies.

Rechercher les contrées qui furent occupées par chacune des grandes tribus helléniques : Ioniens, Éoliens, Achéens et Doriens, ce serait peut-être tracer les cadres d'une future histoire de la céramique grecque. Mais, grâce à la facilité des communications maritimes, des échanges continuels s'établirent entre les colonies et leurs métropoles, échanges commerciaux et échanges d'idées. Alors un merveilleux amalgame, unique dans l'histoire du monde, se produisit de toutes ces races diverses.

Il ne faut donc pas espérer trouver des styles nettement distincts pour chacune des peuplades dont les noms nous sont parvenus. Lorsque l'art grec commence à se développer,

1. Certains vases de style géométrique accusent, dans quelques détails de l'ornementation, une influence phénicienne. Sur l'amphore de l'Hymette, par exemple, les palmettes sont encadrées dans une ligne courbe en forme de bouclier d'amazone, et rappellent une disposition particulière à l'art phénicien. Des ornements d'un style analogue se retrouvent aussi sur quelques-uns des plus anciens vases corinthiens.

la fusion des races est déjà opérée; les mélanges sont, en général, trop compliqués pour qu'il soit possible de reconnaître dans les œuvres d'art la trace des éléments premiers.

Éoliens. — Le nom d'Éoliens, qui, selon Gerhard, signifie les Mêlés, comme celui de Lélèges signifie les Ligués, a pu être appliqué à des populations très différentes. Nous savons toutefois qu'un commerce actif existait entre les Béotiens et leurs parents les Éoliens de l'Asie Mineure. On se souvient que le père d'Hésiode était venu de Cymé l'Éolienne pour s'établir en Béotie. Il est intéressant de constater quelques analogies de facture et de style entre les fragments de vases peints trouvés à Cymé et les peintures, d'époque relativement récente, qui décorent les poteries béotiennes trouvées dans les fouilles du Cabirion[1].

Achéens. — A l'époque homérique, les peuples qui devaient plus tard être appelés Hellènes, portent le nom d'Achéens (c'est-à-dire les Bons). Les poteries en usage alors chez ces peuples pourraient être appelées, par analogie, poteries achéennes. La dénomination de « vases mycéniens » semble trop étroite.

La légende achéenne des Pélopides nous reporte vers la Lydie. « Les hauts tertres tumulaires à la mode lydienne, nous les retrouvons chez les Achéens; le culte de la Grande Mère, les Tantalides l'ont apporté en Thessalie et dans le Péloponnèse; les corporations de flûtistes à la mode lydienne les ont suivis jusqu'à Sparte[2]. »

Lydiens. — On a longtemps attribué d'une manière trop exclusive aux Phéniciens le rôle d'intermédiaires

1. Comparer : Winnefeld, *Athen. Mittheil.* III, 1888, 3 et 4, p. 412, pl. X, et Duemmler, *Rœm. Mittheil.*, III, 1888, 3, p. 159, pl. VI.
2. E. Curtius.

apportant à la Grèce, encore à demi-barbare, les produits artistiques des civilisations d'Égypte et d'Assyrie. « Les Lydiens ont été les premiers à faire le métier de revendeurs[1]. »

« Pendant environ cinq siècles, l'empire lydien est resté sous la souveraineté de Ninive[2]. » C'est surtout par cette voie que l'influence de l'art assyrien a pu pénétrer en Grèce.

Ioniens. — Seule l'architecture nous a conservé la preuve manifeste de la différence profonde qui sépare le goût des Doriens du goût des Ioniens. Chacune de ces deux races eut la gloire d'inventer un ordre, c'est-à-dire un ensemble architectural dont les formes et les proportions, admirablement expressives, sont le reflet fidèle des caractères moraux si tranchés des deux peuples.

Cependant ce n'est pas dans un milieu purement dorien ou ionien, mais dans un centre artistique cosmopolite, c'est à Athènes que les deux ordres grecs par excellence atteignent leur perfection. Ce fait vient confirmer une fois de plus l'idée de Viollet-le-Duc : partout certains mélanges de races semblent avoir été favorables au développement des arts.

L'architecture des Ioniens est merveilleuse d'élégance, de souplesse et de grâce. La volute est l'élément essentiel de la décoration du chapiteau ionique, et le principe de la spirale se retrouve, employé d'une façon très heureuse, sur beaucoup de vases peints, par exemple sur les vases de Mélos. Peut-être est-il permis de reconnaître une influence ionienne dans l'emploi des ornements dérivés de la spirale. On pense aussi que les Ioniens ont perfectionné la forme de l'amphore[3].

1. Hérodote, I, 94.
2. E. Curtius, p. 88.
3. M. Duemmler (*Rœm. Mittheil.*, 1887, II, f. 3) croit avoir retrouvé dans une série de vases les produits d'une fabrique ionienne d'Asie

Doriens. — Les Doriens ont créé le plus robuste et le plus logique des ordres grecs d'architecture.

Dans la céramique comme dans l'art monumental, le style attique fut la conciliation des qualités des deux génies dorien et ionien. La gravité et la science s'unirent à la grâce, à l'élégance et à la fantaisie.

La simplicité mâle des formes de l'hydrie archaïque telle que l'a comprise Timagoras, rappelle le style dorique. Au siècle suivant, l'hydrie attique se transformera dans le sens de la souplesse et de la grâce : elle prendra la forme dite Kalpis[1].

La sculpture dorienne semble avoir été, au VIe siècle, en avance sur l'art attique. Canachos de Sicyone, Onatas et Callon d'Égine, Agéladas d'Argos ont été les précurseurs de Phidias. Mais, il ne faut pas l'oublier, les tribus doriennes, essentiellement militaires, qui s'emparèrent du pouvoir dans le Péloponnèse ont pu laisser aux populations conquises la pratique des métiers et des arts. A Argos, à Sicyone, comme à Athènes, le magnifique épanouissement des arts semble avoir eu pour cause principale la diversité des races et leur mélange heureux.

Mineure dont l'existence est loin d'être démontrée. Les vases à inscriptions chalcidiennes présentent avec beaucoup plus de certitude quelques-uns des caractères de cet art ionien qui contribua pour une part importante à la formation de l'art attique.

1. Voir GIRAUDON, t. II, pl. 86.

CHAPITRE PREMIER

CLASSIFICATIONS DIVERSES

Selon les sujets. — Selon la provenance. — Selon les formes de vases. — Essai de classification selon les différents procédés techniques : 1° Fabrications primitives; 2° La quadruple polychromie : style gréco-asiatique ou corinthien; 3° Vases à figures noires; 4° Vases à figures orangées sur fond noir; 5° Vases à fond blanc; 6° Vases à reliefs.

Sans méconnaître la haute valeur des travaux d'archéologie écrits dans la première moitié du XIXe siècle, on peut dire cependant que la science n'était pas engagée dans une bonne direction : elle faisait fausse route, ou du moins, en intervertissant l'ordre naturel des recherches, elle se trouvait entraînée à des conclusions prématurées.

Les recueils de Gerhard, de Lenormant et de Witte et beaucoup d'autres grands ouvrages ont été composés pour servir à l'histoire de la mythologie figurée bien plus qu'à l'histoire de la céramique. Les vases sont groupés selon les sujets qu'ils représentent : sujets mythologiques, les dieux, les héros, etc.; sujets historiques; sujets de genre, etc. Assurément les peintures de vases sont une mine iné-

puisable de documents précieux sur la religion, les mœurs, les costumes des anciens; mais la religion de qui? les mœurs de quel peuple? Ces peintures nous renseignent-elles sur la mythologie des Étrusques ou sur celle des Ioniens de l'Asie Mineure, sur les mœurs des Athéniens ou sur celle des Tarentins, sur les costumes du VIe siècle avant notre ère ou sur ceux du IIIe siècle? La chose vaut la peine d'être examinée avec soin.

Longtemps, la poterie étant une denrée fragile, on s'est imaginé que le lieu où un vase avait été trouvé devait toujours être voisin de celui où il avait été fabriqué. Il a fallu renoncer à cette idée : l'exportation des vases est un fait aujourd'hui démontré de façon indiscutable. On trouvera dans l'ouvrage de Dumont et dans celui de M. Klein (*Meistersignaturen*) la démonstration de l'origine attique de nombreux vases trouvés en Étrurie[1].

Non seulement les poteries attiques eurent une grande vogue en Étrurie, mais, après la conquête romaine, un pillage systématique fut organisé. Achetés à grand prix, les plus beaux produits de la céramique attique ou corinthienne devinrent l'ornement des collections d'Italie. Avant donc d'étudier dans les peintures de vases la mythologie, les légendes ou les usages des peuples anciens, une tâche préliminaire s'impose : les vases doivent être classés par fabriques et par époques. La véritable provenance d'un vase n'est plus le lieu de la trouvaille, c'est l'endroit où le vase a été modelé, peint et cuit. Tant que cette classification, la seule naturelle et scientifique, n'aura pas été faite d'une façon sérieuse, toutes les conclusions que l'on essaiera de tirer de l'étude des vases peints seront entachées d'incertitude.

Un système de classification très intéressant consiste

1. Cette démonstration a été reproduite par M. Martha, *l'Art étrusque*, p. 483.

à réunir tous les vases de même forme. Rien de plus instructif pour l'étude des transformations successives que chacun des types de vases a subies dans son développement graduel. Ce système, qui permet et suggère d'utiles comparaisons, a pourtant un inconvénient grave ; il disperse les œuvres d'un même artiste ou les compositions les plus étroitement apparentées entre elles par le style, si ces œuvres se trouvent exécutées sur des vases de formes diverses.

Pour tous les problèmes que soulève encore la chronologie de vases, il n'y a pas de solution à espérer en dehors du système de classification récemment adopté.

« Cette classification, dit M. Pottier[1], est fondée sur l'étude de la fabrication même des vases. On attache une grande importance non seulement aux formes, mais aux ornements qui paraissent représenter parfois une sorte de marque de fabrique. Le vase n'est plus envisagé comme un simple encadrement au tableau, c'est un tout, dans lequel le sujet peint constitue sans doute le détail principal, mais non la seule partie intéressante. En effet, ce qui touche au façonnage, à la nature de l'argile, à la pose des couleurs, à la décoration, fournit des renseignements plus précieux encore pour la classification chronologique des poteries. »

ESSAI DE CLASSIFICATION

SELON LES DIFFÉRENTES TECHNIQUES

Ire Classe. — **Fabrications primitives.**

Peintures monochromes, brunes ou rouges, sur un fond clair, de la couleur naturelle de l'argile.

1° Vases de la Troade et de l'île de Théra.
2° Style géométrique primitif.

1. Dumont, *Céram.*, 5e f., p. 5.

3° Style maritime.

4° Vases de l'époque achéenne, style curviligne dit mycénien.

5° Style géométrique rectiligne, dit du Dipylon.

6° Vases béotiens.

7° Vases de Phalère.

Peintures brunes ou noires, rehaussées parfos de quelque retouches rouges et blanches, premiers essais de traits incisés.

1° Vases de Chypre.

2° Vases de Rhodes.

3° Vases de Mélos.

4° Vases proto-corinthiens.

5° Vases proto-attiques.

IIe Classe. — **La quadruple polychromie.**

Style gréco-asiatique ou corinthien. — Peintures noires, luisantes, avec incisions et nombreuses retouches de blanc et de violet, ou de rouge.

A. — Vases peints sur l'argile blanche, légèrement bistrée ou verdâtre, de Corinthe. — Plaquettes votives trouvées près de Corinthe. VIIe et VIe siècles av. J.-C.

B. — Vases de style corinthien.

Peintures { Sur engobe blanc / Sur engobe orangé } VIe siècle av. J.-C.

C. — Vases attico-asiatiques, dits attico-corinthiens. Milieu du VIe siècle av. J.-C.

D. — Pseudo-corinthiens, dits ioniens. Ve siècle av. J.-C.

IIIe Classe. — **Vases à figures noires.**

Pureté des formes de vases. — Simplification des compositions. — Perfection de la technique et en particulier des incisions. — Abandon graduel des retouches rouges.

A. — Milieu du VIe siècle av. J.-C. — Vases signés de Timagoras, Taleides, etc.

B. — Seconde moitié du VIe siècle av. J.-C. — Vases signés d'Amasis, d'Exékias, etc.

C. — Les petits maîtres. Tléson, etc.

D. — Prolongements et survivances de la technique à figures noires.

IVe Classe. — **Vases à figures orangées[1] sur fond noir.**

A. — Époque de transition. — Nicosthènes, Épictétos, Andokidès, etc. Fin du VIe siècle av. J.-C.

B. — Grande floraison de la céramique attique. — Vases signés d'Euphronios, Doris, Hiéron, Brygos, etc. Première moitié du Ve siècle av. J.-C.

C. — Progrès dans le dessin sous l'influence de Polygnote et de Phidias. — Ralentissement de la production attique. — Vases signés d'Épigénès, Erginos, etc. Seconde moitié du Ve siècle av. J.-C.

D. — Emploi des retouches blanches. — Vases à dorures. — Beaux vases de style italo-grec. — Décadence de la céramique en Grèce. Fin du IVe siècle av. J.-C.

E. — Floraison commerciale et décadence artistique des fabriques italo-grecques. — Vases à figures orangées, rehaussées de blanc, de rouge et de jaune : vases apuliens, lucaniens, campaniens et étrusques. IIIe siècle av. J.-C.

1. Le mot *orangé* désigne ici toutes les nuances intermédiaires entre le jaune et le rouge.

Ve Classe. — **Vases à fond blanc.**

A. — Fabriques de Rhodes : plats et œnochoés peints sur un engobe blanc, léger et mat, souvent peu solide. VIIe et VIe siècles av. J.-C.

B. — Sarcophages de Clazomènes. VIe siècle av. J.-C.

C. — Coupes à fond blanc de Cyrène et vases de Naucratis. — Engobe blanc, épais, solide et luisant, d'un ton crémeux. VIe siècle av. J.-C.

D. — Vases à figures noires, peints par Nicosthènes ou par ses contemporains. — Engobe analogue à celui des coupes de Cyrène. Fin du VIe siècle av. J.-C.

E. — Coupes à fond blanc, se rattachant, par le style de leurs peintures, à l'école d'Euphronios. Première moitié du Ve siècle.

F. — Lécythes blancs improprement dits de Locres, peints de figures noires ou de dessins au trait. — Engobe blanc, solide et luisant, d'un ton crémeux. Second tiers du Ve siècle av. J.-C.

G. — Lécythes funéraires attiques. — Dessins peints au trait noir ou rouge, rehaussés de teintes rouges et de divers autres tons. Engobe d'un blanc neigeux, mat et peu solide. Fin du Ve siècle et commencement du IVe.

H. — Lécythes blancs de style négligé. — Décadence italo-grecque. IVe et IIIe siècle av. J.-C.

VIe Classe. — **Vases à reliefs.**

Dates incertaines. — Vases de la Troade. Premiers vases de Chypre et de Rhodes.

VIIe siècle av. J.-C. — Vases de style géométrique rectiligne.

VIe siècle. — Vases étrusques dits *bucchero nero.*

Seconds vases de Chypre et de Rhodes.

Quelques vases corinthiens.

Quelques vases attiques provenant de la fabrique de Nicosthènes et autres vases de la fin du VIe siècle.

Ve siècle. — Quelques rhytons et vases en forme de têtes d'hommes ou d'animaux.

IVe siècle. — Floraison de la céramique à reliefs en Grèce.

IIIe siècle et siècles suivants. — Imitations italo-grecques, moulages de vases en métal, vases dits d'Arezzo, poteries gallo-romaines.

IIe siècle. — Fabriques de Canosa.

Les différents procédés ne répondent pas à des périodes successives. Chacun d'eux a eu son époque d'épanouissement et a pu régner un instant presque sans partage, mais les anciennes techniques n'ont jamais été complètement abandonnées; elles se sont perpétuées *parallèlement* aux nouveaux procédés.

La méthode de dessin primitive. par exemple, la plus facile et la plus ancienne de toutes, celle qui consiste à représenter les figures par un simple contour au trait, se retrouve non seulement sur les vases de Chypre et de Rhodes, mais sur les corinthiens tels que le vase d'Eurytios au Louvre, sur quelques vases à figures noires, tels que l'amphore d'Amasis[1], sur les lécythes blancs, etc.

La céramique à reliefs fleurira surtout en Grèce à la fin du IVe siècle, et en Italie à l'époque hellénistique, mais nous trouvons des figures en relief sur les vases de Nicosthènes, des chevaux en relief sur le couvercle de certains vases du Dipylon et l'idée première de cette technique remonte aux poteries d'Hissarlik, dans lesquelles le vase lui-même rappelle la forme d'un être vivant.

Les plus beaux vases à fond blanc sont les coupes et les lécythes attiques du Ve et du IVe siècle, mais dès la fin du

1. Voir les *deux Ménades,* GIRAUDON, I, pl. 30.

VIe siècle, cette technique fut employée à Athènes par Nicosthènes et Andokidès; nous trouvons un épais engobe blanc sur les coupes dites de Cyrène et une légère couverte blanche sur les anciennes poteries de Rhodes.

Le procédé des figures peintes en silhouettes foncées, brunes ou noires, commence avec l'histoire de la céramique : nous le voyons sur les plus anciennes poteries, sur les vases de style géométrique et sur les vases corinthiens. L'époque de sa grande floraison est la seconde moitié du VIe siècle avant J.-C., mais il se perpétue sur les amphores panathénaïques, sur des lécythes et sur d'autres vases; nous le retrouvons en Asie Mineure et en Grèce au Ve et au IVe siècles; en Italie jusqu'à la dernière période de la céramique antique. Quant aux figures *réservées* d'un ton orangé sur fond noir, ce procédé qui se perpétuera aussi jusqu'aux dernières époques de décadence, ne commence, il est vrai, qu'à la fin du VIe siècle avant notre ère; mais on peut voir des têtes de Méduse et quelques essais d'ornements *en réserve* sur des vases à figures noires [1], et même, en remontant plus haut, on trouvera les premières tentatives de ce procédé sur quelques vases de Rhodes [2].

Bien des problèmes restent encore à résoudre avant que l'on puisse établir d'une manière certaine la classification qui serait assurément la meilleure, celle qui prendrait pour bases à la fois la détermination des fabriques et l'ordre chronologique.

1. Voir GIRAUDON, *Photo.*, vol. II, pl. 43 et 54 et vol. Ier, pl. 32 et 33.
2. Voir LONGPÉRIER, *Mus. Nap. III*, pl. 57. Un œil est réservé en clair sur le col du vase.

CHAPITRE II

Ire CLASSE

FABRICATIONS PRIMITIVES

Poteries de la Troade et de l'île de Théra. — Le style géométrique primitif. — Le style maritime. — Époque achéenne, style curviligne dit mycénien. — Style géométrique rectiligne, dit du Dipylon. — Classification de M. Kroker. — Essai de classification. — Union du décor curviligne et du décor rectiligne. — Vases de Béotie. — Vases de Phalère. — Hypothèses. — Origine du style géométrique primitif, du style maritime et du style curviligne. — Origines du style géométrique rectiligne. — Hypothèses sur les dates des vases de style curviligne et de style rectiligne.

J'ai cru nécessaire de séparer nettement les faits d'observation acquis à la science, des théories, des systèmes et des hypothèses proposés par les savants. Trop souvent une érudition très profonde a été mise au service d'une imagination hasardeuse. Cependant les généralisations et les inductions ne doivent pas pour cela être proscrites, elles ont souvent apporté d'excellents résultats; les hypothèses ne constituent-elles pas une des parties les plus intéressantes de la science? Elles sont comme la science de l'avenir, une sorte de science en voie de formation. Si les

germes ne viennent pas tous à maturité, pourvu que quelques-uns d'entre eux poussent et fleurissent, cela doit nous suffire.

Premiers essais : poteries de la Troade et de l'île de Théra. — A Santorin (ancienne Théra) comme dans la Troade, les potiers primitifs s'essaient déjà à la représentation des formes animales et même des formes humaines.

Le vase est assimilé à une personne, on lui donne une tête, dont les yeux sont figurés par deux boulettes d'argile, de chaque côté d'un nez en forme de bec.

La panse porte une boulette pour nombril ; ici le col se redresse orné d'un collier, là les anses simulent des rudiments de bras ; deux nouvelles boulettes figurent les seins, et voilà le vase qui s'anime, comme dans ces contes enfantins qu'on retrouve à l'origine de toutes les littératures populaires.

Ce qui frappe dans ces premiers essais d'un art bien naïf encore, c'est l'observation et l'imitation de la nature. L'artiste a déjà un but précis : l'expression de la vie. L'œuvre reste incomplète, l'indication sommaire et symbolique, mais la tendance est absolument imitative et réaliste.

Chypre. — On rattache généralement au style des anciens vases de la Troade les grossières poteries chypriotes en forme d'animaux ou de personnages, mais c'est bien l'occasion de rappeler la remarque de M. Heuzey : « La rusticité et la maladresse du travail ne sont pas toujours la preuve d'une antiquité très haute. »

Le style géométrique primitif. — Dès la période la plus reculée nous trouvons des poteries décorées à la fois de cercles et de lignes droites. A l'origine, chez les sau-

vages de tous les pays, les ornements rectilignes apparaissent en même temps que les ornements curvilignes; plus tard seulement la prédilection pour l'un ou l'autre de ces deux principes décoratifs arrive à caractériser un style. Sur les poteries les plus anciennes on trouve fréquemment des séries de cercles reliés entre eux par des lignes obliques, on trouve même des cercles concentriques, mais la spirale n'est pas encore connue. De même on emploie les méandres les plus simples, mais on ne sait pas encore tracer une grecque compliquée.

Le style maritime. — Aux premiers essais d'une décoration rudimentaire succède, dans les îles de la mer Égée, un style qu'on peut nommer maritime, car il a été trouvé par des populations de marins et de pêcheurs. L'ornementation inventée par les potiers des îles s'inspire tout spécialement de la flore et de la faune de la mer et des plages.

Ce qui fait l'intérêt tout particulier de ces poteries, c'est qu'elles ne montrent pas la moindre trace de cette raideur qui caractérisera plus tard l'archaïsme grec. Les formes des vases sont originales et variées; elles ont souvent de la grâce et de l'élégance; l'exécution est soignée, délicate, parfois même d'une grande perfection. La décoration, légère, sobre et bien disposée ne semble avoir rien emprunté à l'art de l'Égypte ou de l'Assyrie. Il est regrettable que cet art plein de promesses ait été abandonné avant qu'il eût atteint son entier développement.

Les éléments de la décoration maritime se retrouvent fréquemment sur les vases mycéniens.

Les fabriques de *Rhodes* occupent une place très importante dans l'histoire des premiers développements de l'art grec.

A Jalysos, 43 vases ont été trouvés dans un tombeau, avec un scarabée égyptien portant le cartouche d'Amenho-

tep III, souverain qui vivait à la fin du XVIe siècle avant notre ère; mais les vases semblent être de beaucoup postérieurs à cette date[1]. Ils dénotent un progrès considérable dans la fabrication, les formes sont d'une grande pureté de lignes, les dessins qui les décorent sont disposés avec goût; ce sont des plantes marines, un poulpe nageant et un coquillage que l'on suppose représenter le murex, duquel on tirait la couleur pourpre.

Époque achéenne, style géométrique curviligne, dit mycénien[2]. — La décoration mycénienne montre une prédilection pour les formes dérivées du cercle ou de la spirale.

On y retrouve : 1° tous les motifs qui caractérisent l'art primitif de l'époque pélasgique. Points disposés en cercle, cercles concentriques, suites de petits cercles reliés entre eux par une ligne oblique.

2° La plupart des motifs de l'ornementation maritime. Plantes marines, pieuvres, etc.

3° Les motifs particuliers au style curviligne : Lignes sinueuses ou flexueuses à replis multipliés, enroulements en volutes simples ou doubles, ornements en forme d'S.

4° Des animaux tels que : papillons, chèvres, cerfs, lions, aigles, chouettes, etc. Enfin, des personnages dont le dessin peut être rapproché de celui des vases proto-attiques.

Quelques-uns des objets trouvés en Attique, à Spata, à Ménidi, et aussi quelques vases trouvés en Thessalie[3] sont décorés dans le style géométrique curviligne.

Style géométrique rectiligne, dit du Dipylon. — L'ornementation connue sous le nom de style du Dipylon

1. Torr prétend que ce scarabée n'est qu'une imitation tardive. *Classical Review*, I, 250. — Voir Dumont, I, 171-172, note 1.

2. Schliemann, *Mycènes*. — Furtwaengler et Lœschke, *Mykenische Vasen*

3. *Athen. Mittheil.*, 1889, pl. 9, 10, 11.

a pour principe la ligne droite. Son nom lui vient du quartier d'Athènes dans lequel ont été trouvés les plus remarquables spécimens de ce style bizarre. Ce sont des vases, souvent de grandes dimensions, décorés de lignes horizontales, de chevrons, de triangles simples ou recoupés, de triangles réunis au sommet, de carrés, damiers et losanges, de séries de lignes obliques en hachures, de lacets en zigzags, de croix simples et de croix gammées, c'est-à-dire en forme de quadruple gamma (cet ornement, nommé aussi svastika, semble n'avoir eu à cette époque aucun caractère symbolique), de séries de **Z** ou d'**M**, de grecques ou méandres, etc.

Les vases du Dipylon nous montrent une race d'hommes de haute taille, à la tête petite, aux épaules carrées, aux jambes longues. Les scènes représentées sur ces vases ne sont jamais empruntées à des légendes mythologiques, mais tirées exclusivement de l'observation de la vie réelle; ce sont des courses de chevaux ou de chars, des batailles navales, des cérémonies funèbres, des danses, etc.

La figure humaine est représentée de la façon la plus rudimentaire: un triangle, dont l'un des côtés forme des épaules carrées et la pointe une taille très mince, tel est le torse des personnages; leur tête ressemble à celle d'un oiseau. Un poignard à la ceinture distingue les hommes des femmes; celles-ci ont la poitrine ornée de deux points qui figurent les seins. Les personnages sont nus; parfois cependant quelques femmes portent une jupe quadrillée, faite d'une étoffe à carreaux noirs et blancs. Les guerriers montés sur des chars semblent être armés de boucliers échancrés et la houppe que l'on remarque sur leur tête indique probablement le cimier d'un casque [1].

1. Voir Rayet et Collignon, p. 18.

Classification de M. Kroker. — La classification proposée par M. Kroker pour les vases de style géométrique[1] a tous les avantages des classifications artificielles; elle est simple, claire et commode; mais, si l'on se place au point de vue chronologique, on devra faire quelques réserves.

Selon M. Kroker, les vases de style géométrique peuvent être classés de la manière suivante :

1re *Classe.* — Vases décorés de simples ornements peints : raies, bandes, lignes, zigzags, cercles simples, cercles concentriques, cercles reliés les uns aux autres par des lignes obliques tangentes, cercles décorés à l'intérieur d'un ornement, cercles rangés en étoiles, rosaces à quatre ou à six feuilles, croix, chevrons, points groupés autour d'un centre, méandres, etc.

2e *Classe.* — Le décor géométrique est accompagné de quelques représentations d'animaux: oiseaux, chevaux, cerfs, etc. La figure humaine se montre aussi déjà, groupée avec des chevaux, par exemple. Les animaux sont souvent rangés en deux files ou zones, sur la panse et sur le couvercle du vase.

3e *Classe.* — Scènes de genre, principalement sur de grands vases funéraires[2] : Exposition du mort ou *prothésis.* Lamentation. Transport funèbre ou *ekphora.* Le mort est transporté sur un char attelé tantôt d'un seul cheval, tantôt de deux ou de quatre chevaux.

Des soldats, deux guerriers combattant, un homme assailli par deux lions, un joueur de cithare avec deux hydrophores nues, une danse armée, des danses de femmes se tenant par la main, des combats sur mer, un homme entre deux chevaux, des chiens poursuivant un lièvre, etc., telles sont les scènes que nous trouvons représentées sur les vases de style géométrique.

1. *Iahrbuch d. k. Inst.*, 1886, II, 95.
2. Voir un catalogue de ces vases, *Iahrbuch. d. k. Inst.*, 1886, II, 95.

L'ordre indiqué par M. Kroker ne doit pas être considéré comme rigoureusement chronologique. Un professeur de dessin aura raison de graduer avec méthode, selon les difficultés qu'ils présentent, les exercices qu'il propose à ses élèves, passant des lignes simples à des combinaisons géométriques plus compliquées, puis à la flore ornementale, aux animaux, et enfin aux personnages. Mais ce n'est pas ainsi que procèdent les peuples primitifs, pas plus que les enfants livrés à eux-mêmes. L'enfant doué du sens artistique, de la faculté de retracer l'apparence visible des choses ou des êtres, ne trouvera pas plus difficile de dessiner le portrait ou la caricature de son professeur que de tracer régulièrement un rond ou un carré; cela lui semblera même beaucoup plus amusant.

Les gamins qui charbonnent avec tant de verve sur nos murailles un profil grotesque, ou même une scène complète, n'attendent pas pour cela d'avoir appris : 1° les éléments du dessin linéaire; 2° la flore ornementale, c'est-à-dire trop souvent l'art d'enlever aux végétaux leur souplesse et leur grâce; 3° la décoration tirée de la faune et les lois savantes de la représentation du corps humain, selon les canons officiels et les formules académiques. L'art est le produit d'un instinct bien plus que d'une science. Les vases de la Troade, qui sont au nombre des plus anciens vases connus, ne nous montrent-ils pas des essais rudimentaires de figures d'hommes, de femmes et d'animaux? Ne trouve-t-on pas déjà des animaux dessinés d'une façon admirable sur des os de rennes de l'époque néolithique?

L'apparition des animaux et de la figure humaine sur les vases peints peut donc être considérée comme contemporaine de l'ornementation linéaire.

Essai de classification des vases de style rectiligne. — L'étude comparative des formes et des propor-

tions permet de distinguer différentes périodes dans le développement du style géométrique.

1° L'on peut prendre pour types de la série la plus ancienne les vases du musée d'Athènes[1], contemporains du grand vase du Louvre[2]. La panse de ces vases est maigre, le pied et le col très développés s'attachent à la panse brusquement, sans transition.

2° Le vase d'Analatos[3] peut servir d'exemple pour la deuxième série. Les proportions sont déjà meilleures, plus élégantes et plus souples.

3° Une troisième série peut être formée par les vases analogues à ceux du musée de Copenhague[4]. La perfection des formes peut faire supposer que ces derniers vases sont plus récents même que l'amphore de l'Hymette[5]. Les proportions atteignent déjà une véritable beauté; la panse s'est développée; elle offre un profil élégant et ferme. Le col est devenu plus petit, les anses sont bien attachées.

Si l'on examine dans ces trois séries les différentes manières de représenter le corps humain et en particulier de dessiner les têtes, quelques remarques viendront confirmer la classification proposée.

1° Dans les vases de la première série les têtes sont indiquées grossièrement, de la façon la plus barbare. Le nez forme une sorte de bec; il n'y a ni front ni menton.

2° Dans le vase d'Analatos, le progrès est déjà sensible; les femmes sont clairement distinguées des hommes par leur chevelure et leur costume. Elles ont un grand front bombé, le nez et le menton sont petits et pointus.

3° L'indication du costume est plus complète encore dans l'amphore de l'Hymette.

1. *Mon. d. Inst.* 1872, 39 et 40.
2. *Études grecques*, 1882, 4.
3. *Iahrbuch d. Inst.*, 1887. Taf. 3.
4. *Arch. Ztg*, 1885, Taf. 8.
5. *Iahrbuch*, 1887, Taf. 5.

Si dans les vases de Copenhague le dessin reste très incorrect, cependant les attitudes mouvementées, les jambes qui se ploient avec une certaine souplesse indiquent une époque plus avancée.

C'est seulement dans les peintures des vases de cette dernière série que l'influence phénicienne est reconnaissable à quelques détails, par exemple à la forme des palmettes qui décorent l'amphore de l'Hymette.

Union du décor curviligne et du décor rectiligne: *Vases de Béotie*[1]. — Les vases trouvés près de Thèbes, sur la route de Lébadée, sont les plus beaux exemples d'un style dans lequel s'unissent et se développent les ornements rectilignes et les enroulements mycéniens.

Des coupes sans pied, à quatre anses, sont décorées par zones horizontales : on y voit des séries de zigzags, ou bien des ornements continus, formés par des **S** qui se suivent et dans lesquels on peut voir l'origine du rinceau. Sur d'autres vases les zones sont divisées par des bandes verticales en cinq ou six métopes, ornées le plus souvent d'un oiseau volant. Les ailes de ces oiseaux sont striées de hachures parallèles.

On trouve aussi des coupes en forme de cône renversé et tronqué, portées par un pied cylindrique, épais et solide, puis d'autres vases de proportions variées. La perfection du tournassage et l'élégance relative de certaines formes[2] contrastent avec la simplicité un peu enfantine des éléments du décor; cependant ces ornements primitifs sont disposés avec goût; la variété ingénieuse des arrangements et des proportions produit des effets agréables et qui ne manquent pas d'une certaine richesse.

Les dessins sont parfois rehaussés par quelques retouches de rouge et de blanc, mais avec une grande sobriété.

1. Bœhlau, *Iahrb, d. Inst.*, III, 1888, 4.
2. Furtwangler, n° 65. — Bœhlau, fig. 21

Vases de Phalère. — Les poteries archaïques trouvées à Phalère sont principalement des œnochoés d'une argile jaunâtre avec des peintures brunes. L'ornementation de ces vases est de style géométrique. Sur quelques-uns d'entre eux l'influence orientale se traduit par l'emploi de la tresse et des spirales, par quelques animaux ailés, sphinx ou griffons. Enfin certains vases de cette série portent des dessins informes de figures humaines[1].

Hypothèses.

A. — *Origines du style primitif, du style maritime et du style curviligne.*

1° Le *style primitif* pourrait être appelé pélasgique. Il semble, en effet, avoir régné simultanément, avec quelques variantes seulement, chez toutes les peuplades qui occupèrent les pays baignés par la Méditerranée, et surtout dans les contrées où nous rencontrons les ruines de constructions dites cyclopéennes.

Le développement de la décoration primitive donna naissance à deux arts si voisins l'un de l'autre qu'ils peuvent souvent être confondus : le style maritime et le style curviligne.

2° Le *style maritime* s'est formé chez les populations de marins et de pêcheurs, dans les îles et sur les rivages de la mer Égée. Cette ornementation est originale ; elle ne doit presque rien aux influences étrangères. Les plus beaux spécimens de vases décorés dans le style maritime ont été

1. Les ridicules personnages à grosses têtes, de type tout moderne, peints sur certains vases de Phalère, ressemblent à s'y méprendre à ceux que les gamins d'aujourd'hui charbonnent sur les murs. — Voir par exemple Dumont, 2e fasc., p. 101. — *Iahrb. d. Inst.*, 1887, I, p. 46, fig. 6 et 7. — *J. hel. Stud.*, 1890, p. 171. — Quelques peintures de vases chypriotes sont, il est vrai, tout aussi incorrectes, mais l'authenticité de ces dernières ne saurait être suspectée.

trouvés à Jalysos, dans l'île de Rhodes, dans l'île de Crète et dans celle de Carpathos. Certaines coupes sont du galbe le plus élégant. On peut s'étonner que d'aussi belles formes de vases aient été abandonnées par l'art grec, à l'époque de sa floraison[1].

Le style maritime s'est probablement développé surtout chez les Cariens et les Crétois, à l'époque légendaire du roi Minos.

Selon des hypothèses récentes, les plus belles œuvres d'art trouvées dans les tombes à coupoles de la Grèce, auraient été importées d'Asie Mineure. A une époque antérieure au XIIe siècle, la Lydie aurait vu fleurir un art particulier, et cet art, apparenté à celui des Chaldéens et des Phéniciens, aurait subi principalement des influences égyptiennes.

Les bijoux de Mycènes, les tasses d'or de Vafio, les porcelaines, les ivoires, les poignards incrustés seraient des objets d'importation orientale.

On peut admettre que des artistes asiatiques aient été appelés à la cour des riches monarques achéens, et que leurs ateliers, établis dans le Péloponèse, aient formé quelques élèves. Les peintures de Tirynthe prouvent la présence dans cette ville d'artistes plus habiles que ne l'étaient probablement alors les indigènes.

Ce qui semble appartenir à l'art local achéen, ce sont seulement les poteries grossièrement décorées à l'imitation des objets d'orfèvrerie, les figurines en terre cuite et les stèles funéraires rudement sculptées dans un style curviligne barbare.

L'imitation du travail du métal est très visible sur les fragments de vases trouvés à Tirynthe. M. Soldi, qui parle de ces questions avec une compétence toute spéciale, a

1. Dumont, *Céram.*, pl. III. — *Revue archéol.*, 1880, pl. 23. — *Athen. Mittheil*, 1886, pl. 3. — *J. hel. Stud.*, 1887, pl. 83.

montré que l'orfèvrerie fut d'abord une simple contre-épreuve, exécutée au repoussé, sur des dessins gravés en creux dans des pierres dures. Les potiers se sont efforcés de reproduire par la peinture, non seulement les dessins eux-mêmes, mais jusqu'aux procédés d'exécution spéciaux à la gravure, par exemple les séries de points qui accompagnent les contours.

Au moment de l'invasion dorienne, l'art lydien, qui n'avait pas suffisamment pris racine, disparut de la Grèce et se réfugia dans son pays d'origine, en Asie Mineure et dans les îles.

B. — *Origines du style géométrique rectiligne dit style du Dipylon.*

Dumont croyait à l'origine phénicienne de cette décoration. M. Kœhler y voit l'œuvre des Cariens. O. Rayet, après avoir donné d'excellentes raisons en faveur de cette dernière hypothèse, finit par y renoncer et attribue l'invention de ce style à des artistes ioniens.

Cependant l'introduction du style géométrique rectiligne en Grèce semble au contraire coïncider avec l'invasion des Doriens.

Dans les tombes de Mycènes, les armes sont en bronze et les cadavres sont ensevelis. Dans les tombes du Dipylon, les vases ont été trouvés avec des armes de fer, des agrafes et des corps incinérés. Ces différences ne peuvent guère s'expliquer que par une conquête. Selon M. Paton, tout porte à croire que les conquérants étaient grecs et que la race conquise ne l'était pas. Ce serait seulement avec le style rectiligne que commencerait le développement de la céramique grecque proprement dite. La grande invasion militaire des Doriens fut une sorte d'invasion des barbares. « Il y eut alors dans l'art un moment

d'arrêt et même de recul, puis la civilisation recommença avec des caractères plus franchement helléniques[1]. »

MM. Furtwängler et Lœschke considèrent le style de Mycènes comme *achéen* et le style géométrique rectiligne comme *dorien*. Duemmler et Studniczka voient dans ce dernier style un art *proto-hellénique*, c'est-à-dire déjà grec, tandis que le style de Mycènes serait d'origine étrangère et mériterait le nom de *préhellénique*. Ces deux savants adoptent d'ailleurs l'hypothèse de Kœhler sur l'origine carienne du style mycénien[2].

Union du style achéen et du style dorien. — A l'époque de leurs premières invasions en Grèce, les Doriens ne possédaient encore qu'un art très rudimentaire.

La civilisation achéenne, beaucoup plus avancée, ne fut pas assez complètement anéantie pour que le style rectiligne n'ait pas subi l'influence de l'art mycénien. Nous le voyons en effet s'enrichir et s'assouplir. Cependant il est difficile d'admettre que les ornements rectilignes ne soient qu'une stylisation tardive d'ornements curvilignes; que la grecque ou méandre, par exemple, soit une transformation rectangulaire des enroulements en spirale.

Si les vases du Dipylon sont plus récents que les vases de Mycènes, il n'en est pas moins vrai qu'en principe l'ornementation rectiligne est aussi ancienne que l'ornementation curviligne. Certains plafonds égyptiens de la dix-huitième dynastie nous montrent l'emploi simultané de ces deux systèmes de décoration.

Hypothèses sur les dates des vases de style curviligne et de style rectiligne. — Les tombeaux à coupoles sont généralement considérés comme contem-

1. Helbig.
2. Voir *J. hel. Stud.*, 1887.

porains des héros d'Homère et l'on suppose que l'invasion dorienne coïncide avec la guerre de Troie (vers l'an 1200 avant J.-C.).

Chassées par les Doriens, les vieilles populations de la Grèce ont peut-être repris le chemin de l'Asie Mineure[1]. Les poèmes homériques décrivent la civilisation achéenne sous des traits assez conformes à ce que nous révèlent les monuments mis au jour par les fouilles de Mycènes ; mais ces chants populaires ne furent cependant réunis en poèmes que vers le IXe siècle. La civilisation achéenne avait pu se perpétuer sur les côtes asiatiques de la Méditerranée. Dans cette hypothèse il reste difficile d'expliquer comment une période de plus de 400 ans sépare les poteries mycéniennes, supposées antérieures à l'an 1200, des vases du Dipylon, qui remontent à peine au VIIIe siècle.

MM. Furtwängler et Lœschke divisent les vases de style mycénien en deux classes :

1° Vases à peintures mates, d'un ton foncé, posé directement sur l'argile;

2° Vases à peintures luisantes, dans lesquels une glaçure brillante recouvre soit le fond, soit les dessins, soit l'ensemble du vase.

Les vases de la première classe ont été trouvés à Mycènes, Tirynthe, Théra. Leur date peut être placée entre celle des anciens produits des fabriques d'Hissarlik ou de Chypre et celle des vases plus récents de Spata et de Jalysos.

La seconde classe, celle des vases à glaçure luisante, est exclusivement grecque; ils peuvent être considérés comme provenant d'une seule fabrique qui serait celle de Mycènes. Les plus récents parmi ces vases sont probablement contemporains des plus anciens vases du Dipylon.

1. Selon M. Reinach, « l'art de la Phrygie nous offre, en partie du moins, une continuation asiatique de l'art mycénien ».

Les dates qu'il convient d'assigner aux vases de style rectiligne sont controversées.

Les vaisseaux représentés sur ces vases sont allongés, légers et armés d'un éperon ; ils portent souvent deux rangs de rameurs. Le type de ces navires de guerre semble plus récent que celui des vaisseaux grecs de l'époque homérique, ou des vaisseaux phéniciens, de forme courte et arrondie, représentés sur les bas-reliefs du palais de Sennachérib, au VIIIe siècle avant J.-C.

D'autre part ce type est moins perfectionné que la trière, construite pour la première fois, au début du VIIe siècle, par le Corinthien Aminoclès.

C'est là le principal argument de ceux qui placent la série des vases de style rectiligne entre le VIIIe et le VIIe siècle avant notre ère. Cependant quelques-uns des beaux grands vases du Dipylon montrent une pureté d'exécution qui prouve l'emploi d'un outillage très perfectionné et fait songer à une époque de civilisation déjà avancée.

Du VIIe au VIe siècle, certains vases sont décorés dans un style mixte, où nous trouvons juxtaposés les motifs dérivés de la ligne droite et les enroulements de l'époque achéenne. Ce style mixte est employé sur les poteries de Rhodes ; il trouve son plus complet développement sur les vases de Mélos et dans les coupes de Béotie. M. Bœhlau considère ces derniers vases comme contemporains de ceux du Dipylon. L'emploi des retouches rouges et blanches pourrait même indiquer une époque encore un peu plus récente.

Réalisme et idéalisme. — Dans les vases de la Troade, dans ceux de Théra et de Jalysos, l'ornementation était généralement inspirée par l'observation de la nature. Dans ces essais grossiers et enfantins on a pu reconnaître une tendance réaliste, l'imitation de choses vues telles que plantes et animaux de la mer et des plages.

La tendance opposée se manifeste dans l'ornementation géométrique. Le carré, le losange, la croix, les cercles concentriques sont des dessins d'un caractère abstrait; ils répondent à une conception idéaliste et mathématique du carré parfait, du cercle parfait, etc. Il y a là une recherche de la régularité absolue; on néglige les accidents variés et souvent pittoresques qui accompagnent la vie.

Ce goût pour l'abstraction et la symétrie, ce rêve de beauté pure, cette aspiration vers l'absolu seront la source des plus hautes qualités de l'art grec, mais aussi de ses défauts.

L'ornemaniste grec dédaignera trop souvent l'étude de la flore et de la faune. A part quelques rares et admirables exceptions, telles que la feuille d'acanthe, l'ornement grec restera abstrait, géométrique, plutôt qu'inspiré directement de l'observation de la réalité. Sur les vases corinthiens, les rosaces qui parsèment les fonds ne sont qu'un simple remplissage, des taches colorées qui ne montrent pas trace d'admiration pour la pureté et la délicatesse des formes de la fleur. La volute, la palmette, finissent par ne plus être, comme le méandre, que de simples combinaisons linéaires; elles ne rappellent que de très loin les choses réelles et vivantes dont elles furent inspirées à l'origine.

CHAPITRE III

VASES DE CHYPRE, RHODES, MÉLOS
VASES PROTO-ATTIQUES ET PROTO-CORINTHIENS

Vases de Chypre[1]. — L'argile chypriote est d'un gris clair ocreux, mat, sans glaçure.

Les formes, très variées, montrent une grande fécondité d'invention. On y retrouve quelques-uns des types primitifs de l'amphore, du cratère, de l'œnochoé, et même du lécythe. Les amphores archaïques ont de petites anses et un énorme goulot ; la panse est maigre, peu développée ; l'ensemble a de la raideur et de la gaucherie. Une forme spéciale aux potiers chypriotes, c'est une sorte de barillet placé horizontalement, muni d'un goulot à sa partie supérieure et cerclé verticalement de bandes peintes. D'autres vases sont en forme de gourde. Les peintures sont d'un ton brun violacé, parfois avec quelques retouches couleur d'ocre rouge.

Le musée de New-York possède une riche collection de vases chypriotes.

Au milieu d'ornements géométriques, on trouve sur ces vases quelques représentations de fleurs et d'animaux,

1. Voir Perrot, *Hist. de l'Art*, III, p. 624. — Cesnola, *Cyprus*. — Dumont, *Céram.*, 3e fasc., p. 199. — Rayet et Collignon, p. 39.

des oiseaux d'eau, sortes de cygnes noirs, des chevaux à la tête énorme, enfin quelques personnages grossièrement indiqués[1]. On peut voir au Louvre, sur le goulot brisé d'un grand vase, deux hommes qui reviennent de la chasse et portent sur leurs épaules un long bâton auquel un chamois est suspendu par les pattes, la tête en bas. Le dessin est incorrect et lâché, mais il a du caractère et de la vie. L'animal est mieux dessiné que les personnages. Une inscription phénicienne, tracée sur un vase de Chypre, confirme la présence de colons phéniciens dans cette île. A Chypre, la fabrication des vases n'a pas progressé à l'égal de la sculpture; elle semble être restée toujours fidèle aux traditions un peu enfantines de ses débuts.

Vases de Rhodes[2]. — **Caractères.** — Sur un léger enduit, d'un blanc crémeux ou rosé, mat et peu solide, les dessins sont peints en brun avec des retouches rouges.

Malgré la multiplicité des ornements éparpillés dans le champ, l'aspect général du vase reste clair et gai.

Les formes sont déjà très soignées. Ce sont des amphores, des œnochoés à large goulot et à bec trilobé, des coupes et des plateaux (πίνακες).

Les œnochoés sont décorées par zones. Des sphinx et des bouquetins, d'un dessin déjà libre, élégant et ferme, sont peints en brun foncé et en rouge violacé sur le fond pâle.

Souvent le fond des plateaux est divisé en deux parties inégales par une ligne ou un ornement. Dans la partie supérieure, qui est la plus grande, est dessiné un animal : un taureau ou bien un sphinx aux ailes recoquillées. Le segment inférieur est rempli par un ornement ou par un poisson. Le cadre est généralement formé par des séries de traits en forme de clous, rappelant les caractères cunéi-

1. *Jahrb. d. Inst.*, 1886, pl. 8.
2. Dumont, *Céram.*, 3e fasc., p. 161.

formes, et séparées par des espaces analogues aux métopes d'une frise. Une tête de biche ou une tête d'oie, un animal, ou bien de simples ornements décorent ces métopes.

Sur les œnochoés trouvées à *Camiros*, à l'ornementation géométrique viennent s'ajouter des éléments décoratifs empruntés à l'Égypte et à l'Orient. Des boutons et des fleurs de lotus, très habilement disposés, peints d'une façon large et souple, très éloignée de la raideur archaïque, montrent avec quelle liberté originale les artistes grecs de Rhodes ont su interpréter des motifs qu'ils empruntaient à l'art égyptien. Les œnochoés de Camiros sont décorées par zones; le plus souvent des bouquetins sont représentés paissant à la file. Sur le col de ces vases, de chaque côté du bec, sont peints quelquefois deux yeux, analogues à ceux qui décoraient la proue des anciens navires, et à ceux que l'on voit sur certaines coupes à figures noires[1]. C'est là une survivance de la tradition qui assimilait le vase à un personnage; ces yeux étaient aussi considérés comme des signes de préservation destinés à détourner le mauvais œil.

Les artistes rhodiens n'ont pas employé tout d'abord les incisions à la pointe. Ces traits gravés permirent de donner au dessin une grande précision. L'idée d'appliquer à la céramique le procédé dont se servaient les graveurs en métaux appartient-elle aux Corinthiens, aux Rhodiens, ou à une fabrique d'Asie Mineure? Il est difficile de le dire. Quoi qu'il en soit, l'histoire de la céramique démontre clairement les relations commerciales établies entre Rhodes et Corinthe[2].

1. Comparer Giraudon, t. II, pl. 48, 49.

2. Voir : Vases de Rhodes avec inscriptions gravées, *J. hell. Stud.* 1885, II, p. 371. — La plupart de ces vases semblent appartenir à une époque tardive; ils sont décorés de figures noires d'un style négligé; quelques-uns portent une sorte de marque de fabrique : c'est un dauphin, ou bien une feuille de lierre, sous chacune des anses. Les inscriptions ont un caractère dorien.

Hypothèses.

Les vases rhodiens témoignent d'un art beaucoup plus avancé que les vases de style géométrique. La date de quelques-uns d'entre eux pourrait être abaissée jusqu'au VIe siècle, bien que cette fabrication ait pu commencer dès une époque reculée.

Une œnochoé de Camiros, aujourd'hui conservée au Musée du Louvre[1], présente au-dessus du col un œil et des ornements réservés en clair sur fond noir. Ce procédé ne fut employé, pour les figures, qu'à la fin du VIe siècle. La beauté des proportions et la liberté de l'exécution des peintures sont remarquables dans les œnochoés rhodiennes. Il est possible cependant que ce style souple et hardi ait précédé le style énergique, mais tendu et un peu pénible, qui caractérise l'art grec archaïque de la seconde moitié du VIe siècle.

M. C. Smith met en doute l'origine rhodienne des pinax de Rhodes, et il appuie son opinion sur les raisons suivantes :

1° Ces plats ont été trouvés dans des tombes qui contenaient aussi des objets en verre et en porcelaine importés et non fabriqués à Rhodes.

2° La seule inscription que nous possédions sur un pinax de Rhodes, le plat d'Euphorbos, est écrite au moyen d'un alphabet qui n'est certainement pas rhodien.

3° Le Musée britannique possède une série de plats de Rhodes, dans lesquels il est facile de reconnaître des imitations locales faites d'après des vases de fabrication étrangère. Avant l'importation des vases attiques à Rhodes, on a imité dans cette île presque tous les styles alors connus.

1. Longpérier, *M. Nap. III*, pl. 57.

Fabriques de Mélos (Milo)[1].—Bien que l'île de Mélos ait été colonisée par les Phéniciens, puis par les Spartiates, elle avait conservé une ancienne population pélasgique. C'est ce qu'attestent les murailles cyclopéennes, dont les restes subsistent encore aujourd'hui. Peut-être est-ce à ce mélange des races qu'il faut attribuer le bel épanouissement de la décoration géométrique sur les vases de Mélos. Nous y voyons à la fois, amplifiés et embellis, des motifs tirés de l'ornementation mycénienne et des éléments décoratifs empruntés à l'Orient. C'est aussi sur les vases de Mélos que nous trouvons représentés, pour la première fois, des sujets tirés des légendes héroïques ou mythologiques de la Grèce. Le dessin des personnages s'inspire des types helléniques.

L'aspect de ces vases est riche et gai. Sur un fond très clair, les dessins sont tracés d'un ton bistré, rehaussé de rouge, mais non de blanc. L'exécution large, souple, et la décoration bien distribuée sont d'un heureux effet.

Les figures peintes sur ces vases sont toutes de profil. L'angle facial est très aigu; le front bas, très incliné, est directement continué par un grand nez droit, saillant et pointu; le menton est fuyant, la lèvre inférieure en arrière de la lèvre supérieure; l'œil, dessiné de face et placé très bas, est d'une grandeur démesurée. Les hommes portent une barbe en pointe, sans moustache; les soldats, armés à la grecque, ont un casque orné d'un cimier et d'un nasal.

Un peintre de Mélos a représenté Apollon debout sur un char; le dieu tient à la main une lyre à sept cordes. Ce détail indique, pour la peinture, une époque postérieure au VIIe siècle avant notre ère; car, selon la tradition, c'est à cette date seulement que Terpandre aurait, pour la première fois, construit une lyre à sept cordes.

1. CONZE, *Melische Thongefaesse.* — DUMONT, *Céram.*, 3e fasc., p. 213. — RAYET et COLLIGNON, pl. II et III.

Les chevaux ailés qui traînent le char ont des ailes recoquillées, à la manière orientale ; mais le style de l'ensemble de la composition est déjà franchement grec.

Vases proto-attiques et proto-corinthiens. — Ce ne fut pas seulement à Mélos, mais aussi à Athènes et à Corinthe, que l'on vit, au commencement du VIe siècle, quelques essais d'un art grec national.

Les vases de cette période peuvent être désignés sous les noms de proto-attiques, de proto-corinthiens, et de proto-béotiens. On considère généralement comme les plus anciens, les vases peints d'un noir brun, sans retouches rouges ni blanches, et dont les figures ne portent que peu ou point d'incisions[1].

Le vase d'Aristonophos[2] est généralement considéré comme proto-attique ainsi que le cratère d'Égine[3].

La pyxis portant la signature de Charès[4], aujourd'hui au Musée du Louvre (don de M. de Witte), est un vase proto-corinthien.

L'œnochoé de Gamédès est de style proto-béotien[5].

Lécythes dits proto-corinthiens. — MM. Furtwaengler et C. Smith désignent sous le nom de proto-corinthiens de charmants petits vases à parfums ou à onguents, dont le fond clair est décoré de peintures brunes et rouges, remarquables par l'élégante richesse des ornements formés de spirales et de tresses compliquées[6].

1. Cependant l'absence d'incisions ne doit pas être toujours considérée comme un signe d'ancienneté; les procédés primitifs ayant pu se perpétuer, même aux époques de décadence.

2. *Wien. Vorlegeblätt.*, 1888, pl. I, 8. — Rayet et Collignon, p. 37. — M. Arndt (*Studien zur Vasenkunde*, p. 4) croit que ce vase est une imitation italienne du style de Mycènes.

3. *Arch. Ztg.*, 1882, pl. 9 et 10.

4. *Wien. Vorlegebl.*, 1888, pl. I.

5. Rayet et Collignon, p. 81.

6. Voy., par exemple, Furtwængler, *Arch. Ztg.*, 41, p. 160, — 1883,

L'argile de ces vases, finement épurée, solide et résistante, est d'un blanc crémeux ou jaunâtre, analogue à celui des poteries corinthiennes. Les peintures sont exécutées en brun noirâtre ou d'un ton d'ocre rouge, rehaussé çà et là de quelques touches de pourpre; les détails intérieurs, comme les contours des figures, sont précisés par des traits fins gravés à la pointe.

La couleur des chairs est d'un ton gris sur le lécythe de Berlin[1] et sur celui du British Museum[2].

M. C. Smith admire avec raison la largeur du style jointe à la délicatesse de l'exécution dans ces vases de très petites dimensions.

Le lécythe de Londres est surmonté d'une tête de lion en relief, dont la gueule ouverte forme l'orifice du vase.

Un autre lécythe, trouvé à Camiros, se termine en tête de griffon.

M. C. Smith rapproche, à tort, selon moi, la décoration des lécythes dits proto-corinthiens de celle des vases de Phalère. La décoration des premiers est aussi délicate que celle des seconds est grossière[3].

« C'est M. Furtwaengler qui a proposé le terme de proto-corinthiens; mais cette désignation est toute provisoire; elle indique non pas que ces vases ont été fabriqués à Corinthe, mais que cette classe est considérée comme plus ancienne que les poteries corinthiennes auxquelles elle se rattache par de nombreuses transitions. » (?)

M. Helbig y voit un produit des anciennes fabriques chalcidiennes[4]. Plus récemment, M. Dümmler a donné de nouvelles raisons pour attribuer ces vases à Chalcis, et M. C. Smith incline à adopter cet avis.

pl. 10. — *Iahrb. d. Inst.*, 1888, III, p. 247. — *J. hell. Stud.*, 1890, pp. 1 et 2.

1. N° 336 du Catal.
2. *J. hell. Stud.*, 1890, pl. 1 et 2.
3. Voy. Bœhlau. *Iahrb.*, 1887, p. 33.
4. *Italiker in der Pœbene*, p. 84. — *Annali*, 1877, p. 406.

Peut-être pourrait-on, avec plus de vraisemblance, supposer que nous avons ici les produits d'une fabrique ionienne d'Asie Mineure. Cela expliquerait les rapports que présente la décoration de ces vases avec les arts de l'Égypte, de l'Assyrie et de la Phénicie[1].

Quant à la date de ces lécythes, M. Smith croit qu'ils remontent au VIIe siècle av. J.-C. — M. Dümmler prétend même qu'ils sont contemporains des dernières poteries mycéniennes. Mais la délicatesse raffinée de l'exécution, et en particulier des incisions, l'emploi de deux sortes de couleurs rouges, l'absence de caractères archaïques dans le galbe et les proportions de ces vases ne semblent pas permettre de faire remonter aussi haut l'époque de leur fabrication, surtout si on les suppose fabriqués en Grèce.

1. Voy. *J. hell. Stud.*, 1890, p. 179.

CHAPITRE IV

IIe CLASSE

LA QUADRUPLE POLYCHROMIE
STYLE GRÉCO-ASIATIQUE OU CORINTHIEN

Essai de classification. — Vases de style purement asiatique. — Style mixte de Rhodes et de Corinthe. — Vases corinthiens proprement dits : argile, formes, couleurs, composition décorative. — Alphabet corinthien. — Ex-voto corinthiens. — Vases de style corinthien. — Vases attico-asiatiques.

ESSAI DE CLASSIFICATION DES VASES A PEINTURES NOIRES, REHAUSSÉES DE BLANC ET DE VIOLET OU DE ROUGE, SUR UN FOND GRIS OU ORANGÉ.

1° Vases de style purement asiatique, décorés d'animaux ou de personnages fantastiques.

2° Style mixte de Rhodes et de Corinthe.

3° Vases corinthiens proprement dits et plaquettes votives de Corinthe.

4° Vases de style corinthien, peintures sur engobe blanc ou orangé vif.

5° Vases attico-asiatiques, dits attico-corinthiens[1].

1. Les vases attico-asiatiques forment la transition entre la fabrication corinthienne et le style attique proprement dit; les plus beaux vases de cette série seront étudiés au chapitre VI (voir Clitias, etc.).

6° Vases chalcidiens[1].

7° Vases pseudo-corinthiens.

1° Vases de style purement asiatique.

Quelques-uns de ces vases, décorés d'animaux fantastiques ou de représentations monstrueuses, proviennent peut-être d'une fabrique établie soit en Asie Mineure, soit dans une des îles de la mer Égée. La plupart semblent avoir été exécutés à Corinthe; mais les motifs d'ornementation qui les décorent sont orientaux.

Certains aryballes sont façonnés d'une argile très dure, sonore à la percussion, imperméable aux liquides, et dont la couleur est d'un blanc légèrement verdâtre. Le noir des peintures est brillant; les retouches ne sont pas rouges, mais d'un beau ton franchement violet. Le blanc est employé avec beaucoup de discrétion lorsqu'il ne manque pas tout à fait.

Ces vases semblent avoir subi une cuisson plus forte que la plupart des autres vases corinthiens.

2° Style mixte de Rhodes et de Corinthe.

Les rapports commerciaux entre Rhodes et Corinthe sont clairement démontrés par l'histoire de la céramique. Certains vases corinthiens sont décorés dans un style très voisin de celui des vases rhodiens; ils forment la transition entre le style géométrique et le style gréco-asiatique. Le Musée du Louvre et le Musée britannique fournissent quelques exemplaires curieux de ce style mixte. D'autre

1. Au point de vue de la technique, les vases chalcidiens peuvent être placés dans cette classe; mais le style des peintures les rattache plutôt aux vases à figures noires, malgré l'emploi très abondant de la couleur rouge. Ces vases seront étudiés au chapitre IX.

part, on a trouvé à Rhodes des vases qui semblent provenir des ateliers de Corinthe.

Les rosaces formées de points rangés en cercle autour d'un point central sont fréquentes sur les vases de Rhodes et se voient aussi sur certains vases corinthiens.

3° Vases corinthiens proprement dits. — Caractères.

On confond souvent, sous la dénomination générale de vases corinthiens, des produits de différentes fabriques. « Cette expression n'est juste que si on la prend pour désigner un style et non une provenance[1]. » Cependant c'est à Corinthe que ce style, né probablement en Asie Mineure, prit son plus complet développement.

Argile. — A Corinthe, les potiers trouvaient en abondance une argile admirable, dont les Athéniens eux-mêmes reconnaissaient les qualités supérieures. Un inventaire nous apprend, en effet, que le couronnement du mur de l'arsenal du Pirée fut exécuté en terre de Corinthe. Cette argile, extrêmement plastique, est du grain le plus fin; après la cuisson, elle reste presque blanche, avec une légère teinte de bistre pâle, d'une grande délicatesse, et d'une grande distinction. La légèreté de cette terre est exceptionnelle; sa dureté varie suivant le degré de cuisson. Soumise à une température peu élevée, elle reste assez tendre pour être rayée facilement à l'ongle; le grain est doux au toucher, la surface des vases est souvent poudreuse.

Formes. — Les fabriques de Corinthe ont produit en grand nombre de petits aryballes, des œnochoés dont l'embouchure est arrondie, d'autres à bec trilobé et à large panse cylindrique, de grands cratères, des pyxis et une foule de vases de formes extrêmement variées, sou-

1. Dumont, *Céram.*, 3e fasc., 173.

vent très belles[1]. Il est à regretter que les céramistes grecs du Ve et du IVe siècle aient abandonné ces formes, dont les modernes pourraient encore tirer profit pour des compositions nouvelles.

Couleurs. — Les peintures sont noires avec des retouches de blanc et d'un rouge violet.

Les fonds ne sont recouverts d'aucun enduit; ils conservent la couleur naturelle de l'argile corinthienne, couleur trop belle pour qu'on ait jamais eu l'idée de la dissimuler ou de la modifier par un enduit.

La couleur noire est brillante, un peu moins lustrée cependant que celle des beaux vases attiques. Le noir des Corinthiens prend souvent une teinte brune sur les bords extrêmes des dessins et dans les peintures où il n'est pas employé en grande épaisseur.

La composition chimique de l'argile corinthienne se prête à l'emploi de retouches blanches et rouges. Le blanc a des tons d'ivoire, le rouge est d'une belle couleur pourpre tirant sur le violet, analogue à ce que les peintres appellent aujourd'hui violet mars.

Ces retouches ne conservent pas une aussi belle coloration sur les terres plus ferrugineuses de l'Attique; elles deviennent lourdes et ternes sur les vases fabriqués en Étrurie.

Les poteries corinthiennes sont d'un aspect sombre, mais très riche et très harmonieux. Ce sont, je crois, les plus beaux des vases grecs, au point de vue de la couleur.

Composition décorative. — La surface des vases corinthiens est divisée horizontalement en zones nombreuses.

Quelques réminiscences de l'ornementation géométrique

1. Voir GIRAUDON, I, pl. 9 et 14.

se retrouvent sur les vases archaïques; les Corinthiens emploient aussi les imbrications; mais ce qui constitue leur style particulier, c'est une préférence pour les motifs empruntés au règne végétal ou animal.

Les plantes ne sont pas copiées d'après nature; elles sont imitées, très librement d'ailleurs et assez grossièrement, d'ornements dont les prototypes se retrouvent en Orient; par exemple :

L'arbre sacré des Assyriens, ornement composé d'entrelacs et de palmettes, que l'on considère comme un symbole de la vie. Quelques motifs sont d'origine égyptienne.

Les fonds ne sont plus, comme à Rhodes, ornés d'un léger semis d'ornements géométriques, mais presque entièrement couverts de nombreuses taches irrégulières et serrées, sortes de fleurs conventionnelles, décorées de quelques traits incisés négligemment. Ces rosaces sont quelquefois remplacées par des points rangés en cercle autour d'un point central; mais cette disposition très ancienne n'est pas, comme la première, presque exclusivement spéciale aux fabriques de Corinthe.

Le décor le plus caractéristique de ce style consiste dans des zones d'animaux réels ou fantastiques, tantôt affrontés, tantôt passant en files, et connus des archéologues sous le nom *d'animaux corinthiens*. Ce sont des lions et des lionnes, des tigres, des taureaux, des biches et des daims, des béliers, des boucs et des bouquetins, des sangliers, des cygnes, des poissons, puis des oiseaux à tête de femme ou à tête d'homme barbu, prototypes des Sirènes et des Harpies, des griffons, des personnages ailés dont le corps se termine souvent en queue de poisson, prototypes des représentations de Triton ou de Nérée. Les personnages sont coiffés parfois, comme les divinités de la Perse, du *polos* ou haute couronne cylindrique.

Le dessin de ces figures ne montre aucune recherche de

la pureté du contour ou de la beauté du dessin. Les incisions n'atteignent pas, sur les vases corinthiens, la perfection qu'elles présentent sur les beaux vases attiques à figures noires.

Les anses ornées de têtes en relief, à l'imitation des vases de métal, ne sont pas rares.

ALPHABET CORINTHIEN

L'alphabet usité à Corinthe pour les inscriptions des vases ou des plaquettes votives n'est autre que l'ancien alphabet dorien[1].

GREC.		CORINTHIEN.	GREC.		CORINTHIEN.
A	=	A A A	O	=	O o
B	=	ʃ Z	Π	=	Γ
Γ	=	‹ C	P	=	P P R
Δ	=	Δ ▷	Σ	=	M M
E et H	=	B B ꟻ ꟼ X	T	=	T ⊤
Z	=	I	Υ	=	Y V
Θ	=	⊗ ⊕	Φ	=	ϕ ϕ
I	=	ꞁ ꞁ ꞁ	X	=	X +
K	=	K + X	Ψ	=	Ψ
Λ	=	⊢	Ω	=	O
M	=	M	Coppa.		Q
N	=	⊢ N ⊓	Aspiration.		H
Ξ	=	Ξ	Digamma.		ꟻ

Dans les inscriptions des vases corinthiens, ou des plaquettes votives trouvées dans les ruines d'un temple de Poséidon, sur le territoire de Corinthe[2], les lettres sont

1. Dumont, *Céram.*, 3e fasc., p. 240.
2. Voir *Ant. Denkm.*, I, pl. 7 et 8. — *Gaz. archéol.*, 1880, 101, 107. — *Mon. grecs*, 1885.

tracées en lignes flexueuses autour des figures, selon le mode *boustrophédon*, c'est-à-dire alternativement de gauche à droite et de droite à gauche.

On remarquera que l'aspiration, exprimée plus tard par les Grecs au moyen de l'esprit rude (ʿ), avait, à l'origine, une forme analogue à celle que nous lui donnons encore aujourd'hui, celle d'un H. Cette forme est dérivée du *chet* phénicien ⊟.

A Athènes, la lettre H ne prit, légalement du moins, la valeur d'un *êta* qu'en l'année 403 av. J.-C., lorsque, sous l'archontat d'Euclide, l'alphabet ionien fut adopté pour les inscriptions officielles, lois, décrets, etc. Cependant l'alphabet ionien était déjà depuis longtemps employé dans les inscriptions de certains vases[1].

La forme de l'*êta* ne peut donc pas être considérée comme un point de repère assuré pour fixer la date d'une peinture[2].

EX-VOTO CORINTHIENS

De nombreuses plaquettes en terre peinte ont été trouvées non loin de la citadelle de Corinthe; ce n'étaient pas

1. Voir, par exemple, une peinture d'Amasis. GERHARD, *A. V.* III, 207.

2. La même observation s'applique à la forme du *sigma*. On trouve le sigma à quatre branches dans des peintures d'Euphronios[1], de Douris[2], de Brygos, et même, à une époque antérieure, dans les peintures d'Epictétos[3], d'Oltos et d'Euxithéos[4]. La forme du sigma à trois branches se rencontre aussi parfois dans des peintures dont le style révèle pourtant avec évidence une époque plus tardive.

M. Gardner considère le sigma à trois branches comme plus récent; le sigma à quatre branches est plus voisin du *schin* phénicien. M. G. Hirschfeld observe qu'au VIIe siècle le sigma à trois branches était employé en pays ionien, ainsi que l'O = Ω. Cependant d'autres cités ioniennes, notamment Milet, se servaient du sigma à quatre branches et de l' Ω. Il

1. N° 2282, p. 563 du *Catal.* FURTWÆNGLER.
2. *Id.*, p. 568.
3. KLEIN, n° 25.
4. *Wien. Vorlegeblät.*, série D, pl. 2.

des œuvres de rebut d'une fabrique de poteries, mais plutôt des ex-voto d'un temple de Poseidon. De temps en temps, quand un sanctuaire était trop rempli, on procédait à une revision des offrandes; on jetait celles qui avaient le moins de valeur, ou bien celles dont les donateurs étaient morts depuis longtemps. Les peintures de ces plaquettes sont exécutées généralement d'une façon très grossière. Les ex-voto nous montrent en grand nombre des figures de Poseidon et d'Amphitrite. D'autres représentent des scènes de la vie ordinaire, et il est vraiment singulier de voir tout ce que peuvent dire d'aussi grossiers barbouillages; quelle foule de renseignements curieux ils nous donnent sur la vie privée, sur les idées, les mœurs, la religion et les superstitions des Corinthiens, à cette époque reculée.

Les potiers nous parlent d'abord d'eux-mêmes : les voici qui creusent la terre à coups de pioche et récoltent dans des paniers la belle argile plastique de Corinthe.

Voici, devant son tour, le potier qui façonne les vases ou qui les décore de zones noires. Nous voyons Poseidon et Silène protégeant les fours contre les mauvais génies qui se plaisent à produire les accidents; une sorte de plan géométral nous montre la disposition des vases dans le four. Plus loin, le cuiseur surveille ou active la cuisson. Voici enfin le navire qui emporte au loin les précieux produits de l'industrie céramique des Corinthiens. Pour plus de clarté, la cargaison est figurée dans le champ resté libre entre la proue et le mât du navire. Ailleurs, ce sont des scènes de vendanges; car, dès l'antiquité, les raisins de

ne faut pas s'étonner de rencontrer sur des tessons de vases, à côté de formes plus récentes, les formes plus anciennes que l'épigraphie officielle conservait sans doute à la même époque[1]. Il serait intéressant de déterminer à quelle date l'ancien alphabet dorien fut abandonné à Corinthe.

1. Voir Dumont, *Céram.*, 3e fasc., p. 240.

Corinthe avaient une grande réputation. Un renard qui se retourne pour regarder des guirlandes est peut-être une représentation primitive de la fable *le Renard et les Raisins*. L'oiseau qui vole à droite d'un jeune cavalier est d'un heureux présage. Enfin, le plus important de ces fragments représente un chasseur armé de l'arc et accompagné d'un chien. La peinture est signée, et c'est là une des plus anciennes signatures connues : le nom de *Timonidas* est écrit en caractères corinthiens[1].

4° Vases de style corinthien. Peintures sur engobe blanc ou orangé vif.

Cette série comprend des vases de diverses fabriques. L'argile, moins belle que celle de Corinthe, a reçu, avant peinture, un enduit blanc. Cette préparation avait, je crois, pour but de donner à une terre de qualité inférieure un aspect analogue à celui des vases corinthiens ; mais le blanc est plus cru. Ailleurs il a été remplacé par un engobe orangé, d'un ton éclatant, assez voisin de celui qui fut adopté, comme fond, pour les peintures de certains vases attiques à figures noires.

Il semble difficile d'admettre que ce procédé ait été employé à Corinthe même ; mais il faut dire que des vases comme celui qui est photographié par Giraudon, pl. XIV et XV, peuvent rivaliser avec ce que les fabriques de Corinthe ont produit de plus beau.

La même technique a été employée pour la décoration de grands cratères de la forme dite *kélébé*, ou amphore à colonnettes, dont le Musée du Louvre possède une belle série, et dont l'un des plus célèbres exemplaires est le vase d'Eurytios.

Ces kélébés sont généralement considérées comme pro-

1. *Denkm. d. Inst.*, I, pl. 7 et 8. — Rayet et Collignon, pp. 143 et suiv.

venant des fabriques corinthiennes, mais leurs dimensions sont plus grandes que celles de la plupart des vases de Corinthe, leurs parois sont plus épaisses, leurs proportions plus massives. La terre n'a ni la pâleur, ni la finesse, ni la légèreté de l'argile corinthienne; c'est une terre commune recouverte d'un bel engobe d'un blanc éclatant, parfois légèrement teinté de jaune citron, peut-être par l'effet du temps, ou plutôt, par un vernis moderne. Cet engobe est moins léger et moins friable que celui des vases de Rhodes, mais moins fin et moins poli que celui des coupes dites de Cyrène, ou de certains vases signés de Nicosthènes. Les chairs des personnages sont généralement peintes en noir; les vêtements sont d'un rouge mat, un peu violacé. Certaines figures d'hommes ont les cheveux et la barbe noirs, avec le visage et le cou peints en rouge, tandis que leur torse et leurs bras sont noirs, pour que leur couleur ne se confonde pas avec le rouge des draperies. Les manteaux n'ont pas encore la forme rectangulaire de l'himation dorien. Les types des visages manquent de noblesse et de beauté; le dessin est un peu rond, mais ferme, et, malgré ses incorrections, il ne manque pas de souplesse.

Ce n'est pas seulement par la nature de l'argile et par la technique des engobes que les vases de style corinthien se distinguent des corinthiens proprement dits. Les ornements et le caractère du dessin présentent aussi quelques légères différences. Les rosaces corinthiennes, ces grosses taches noires si caractéristiques, sont remplacées par des cercles de points disposés autour d'un point central, comme sur les vases de Rhodes. Le dessin est plus conventionnel, plus incorrect, et d'un style moins pur. Comparez, par exemple, la représentation d'un lion sur un vase corinthien (GIRAUDON, pl. 9, C) avec celle des planches 14 et 15. L'infériorité du dernier dessin est manifeste ; les couleurs diffèrent : le noir est moins solide et prend des tons brun jaune.

5° Vases attico-asiatiques, dits attico-corinthiens (coupes et amphores)[1].

Ces vases diffèrent des corinthiens par la couleur de l'argile, qui est beaucoup plus rouge; par les inscriptions, dont les caractères sont attiques, et quelquefois par les sujets tirés des légendes athéniennes.

Le style gréco-asiatique n'a pas régné seulement à Corinthe; il semble s'être répandu presque simultanément sur toute la partie orientale du bassin de la Méditerranée. Il n'est peut-être pas nécessaire de supposer que les Athéniens se soient faits les élèves des Corinthiens. Les artistes des deux pays ayant pu s'inspirer aux mêmes sources, la priorité des fabriques corinthiennes n'est pas démontrée avec certitude.

L'amphore Burgon, le vase François, l'œnochoé de Gholchos, où les retouches rouges abondent, peuvent être classés, au point de vue technique, au nombre des vases attico-asiatiques; mais le style des peintures est déjà franchement attique.

La forme des premières amphores attiques semble avoir servi de modèle aux amphores que M. Duemmler considère comme de style ionien primitif.

En résumé, tels sont les caractères distinctifs des différentes fabriques de vases décorés dans le style gréco-asiatique :

A Corinthe, la terre est pâle et légère.

Elle est d'un ton fauve ou orangé vif à Athènes et à Chalcis.

Les fabriques de Corinthe ont produit surtout des cratères, des œnochoés, des aryballes et des bombyles;

Celles d'Athènes, des amphores et des coupes.

1. Voir Holwerda, *Iahrb. d. Inst.*, V, 4, 1890, p. 237.

Les retouches rouges n'ont pas, à Athènes, la nuance franchement violette que présentent beaucoup de vases corinthiens.

Les rosaces corinthiennes, formées de taches noires grossièrement incisées, quelquefois avec un point rouge central, ne se rencontrent pas sur les vases attiques.

Les inscriptions, enfin, permettent de distinguer facilement les différentes fabriques.

Pour l'alphabet corinthien, voir page 48.
Pour l'alphabet chalcidien, voir page 129.
Pour l'alphabet attique, voir page 81.

CHAPITRE V

HYPOTHÈSES

1° Origines du style gréco-asiatique ou corinthien;
2° Vases trouvés en Asie Mineure. — Sarcophages de Clazomènes. — Fragments trouvés à Cymé;
3° Chronologie des vases corinthiens;
4° Diffusion du style gréco-asiatique;
5° Le style gréco-asiatique en Italie.

1° Origines du style corinthien.

Un astronome peut affirmer qu'en un point déterminé de l'espace il existe un astre, non encore observé, mais dont ses calculs lui démontrent l'existence nécessaire. L'étude du style gréco-asiatique, dans la décoration des vases corinthiens, révèle avec la même certitude aux archéologues l'existence nécessaire d'un art particulier, dont les monuments n'ont pas encore été découverts dans leur pays d'origine, mais dont l'influence considérable ne saurait être mise en doute.

Plusieurs centres artistiques semblent s'être développés simultanément en Asie Mineure. L'un, en Lydie, ne fit que continuer d'antiques traditions. Le peintre Bularque et les artistes qui exécutèrent le cratère de Crésus étaient pro-

bablement les continuateurs de l'école d'art qui avait produit les admirables tasses d'or trouvées à Vafio.

Un autre centre exista probablement en Phrygie. Si les riches tapis que l'on fabriquait dans ce pays nous avaient été conservés, nous trouverions peut-être dans leur brillante décoration polychrome les motifs qui ont servi de modèles aux peintres céramistes.

Les fragments de vases trouvés à Phocée et surtout les sarcophages de Clazomènes démontrent l'existence d'importants ateliers céramiques en Ionie. Seule la date de ces peintures est encore discutée; et il est désirable qu'on arrive à la déterminer, si l'on veut se rendre compte des influences réciproques exercées ou subies soit par l'art de la Grèce, soit par celui de l'Asie Mineure et des îles.

Si, parmi les monuments qui nous ont été conservés, l'on cherche les vases qui peuvent, avec le plus de vraisemblance, être attribués à des fabriques d'Asie Mineure, ce sont, à mon avis, les aryballes corinthiens à décor fantastique et à peintures violettes, puis les charmants petits vases désignés sous le nom de proto-corinthiens.

Le caractère non seulement oriental, mais sémitique de la décoration des vases corinthiens ne peut être mis en doute. Les céramistes grecs semblent s'être inspirés librement de quelques objets d'art fabriqués en Orient ou du moins à l'imitation du style oriental. Le plus fameux de ces objets est le coffre de Cypsélos, dont Pausanias nous a donné une description détaillée [1].

Le poème attribué à Hésiode et intitulé *le Bouclier d'Hercule* semble avoir été inspiré par la vue d'un bouclier votif réel. — Il nous reste la description du trône d'Apollon Amycléen [2]. Celle du cratère d'airain de Crésus, décoré jusqu'au bord de plantes, d'animaux et de figures [3], etc.

1. V, XVII.
2. PAUSANIAS, III, XVIII.
3. HÉRODOTE, I, 70.

On suppose avec beaucoup de vraisemblance que les potiers corinthiens ont traduit dans leurs peintures céramiques les motifs de décoration qui ornaient les objets de bronze ou de métaux précieux, les meubles incrustés et surtout les tapis et les tissus brodés que le commerce leur apportait d'Orient. Dans cette traduction céramique le rouge pourpre ou violet semble tenir la place de l'or, le noir celle de l'ébène ou du bronze, le blanc celle de l'argent ou de l'ivoire.

L'harmonie est des plus heureuses lorsque le noir et le violet très abondants se détachent sur le fond bistre pâle, semé de rosaces, des véritables vases corinthiens ; elle l'est beaucoup moins, lorsque des retouches d'un ton vulgaire d'ocre rouge se détachent sur le fond orangé ou fauve de l'argile attique, ou bien sur l'enduit d'un blanc cru ou d'un jaune vif des pseudo-corinthiens.

Si nous cherchons à nous représenter ce que put être au VIIe siècle avant notre ère l'art ionien d'Asie Mineure, malgré la rareté des documents précis, il est peut-être permis d'affirmer dès aujourd'hui que cet art ne fut pas à la hauteur de la poésie du même temps. La plupart des procédés techniques, trouvés jadis par les Égyptiens et les Assyriens, avaient pu être transmis assez fidèlement par la tradition; mais l'art lui-même avait perdu sa sève, il était vieilli et languissant.

De même qu'au moyen âge nos sculpteurs romans se mirent d'abord à l'école des Byzantins dégénérés, de même les Grecs d'Asie Mineure apprirent des Phéniciens les premières notions des métiers artistiques.

On sait les rapports fréquents qui unirent les Grecs d'Asie Mineure aux Phéniciens. Les idées religieuses des Sémites ne furent pas acceptées en Ionie sans modifications profondes; mais ces idées furent pourtant la source des représentations fantastiques et monstrueuses, de l'ornementation compliquée et surchargée qui régna à cette époque comme une mode tyrannique.

Le même costume semble avoir été adopté alors en Lydie, à Corinthe, à Athènes, à Chalcis, en Cyrénaïque et en Étrurie : mêmes tuniques longues et étroites, en épaisse étoffe de laine, mêmes manteaux de pourpre aux formes arrondies comme celles de la toge primitive, mêmes coiffures frisées, à longues boucles pendantes, mêmes chaussures à bouts retroussés (*calcei repandi*).

Les héros et les rois sont représentés vêtus de pourpre. L'emploi surabondant de la couleur rouge ou violette dans les peintures céramiques du VIe siècle est très caractéristique, et nous renseigne sur les modes de cette époque. Ces modes étaient originaires de l'Asie Mineure.

Entre la Grèce, l'Égypte et l'Orient, les Phéniciens furent les principaux, mais non pas les seuls intermédiaires. On a, je crois, exagéré l'influence de l'art phénicien sur la formation du style corinthien [1].

2° Vases trouvés en Asie Mineure.

M. Cecil Smith [2] considère comme probable l'existence, en Asie Mineure, de fabriques grecques de vases à figures noires.

1. Nous ne connaissons pas la céramique des Phéniciens; mais les coupes de métal trouvées, les unes à Larnaca, dans l'île de Chypre, les autres à Préneste et à Céré, en Étrurie, peuvent être considérées presque avec certitude comme d'origine phénicienne. La décoration de ces coupes présente un mélange d'éléments assyriens et égyptiens, mélange affaibli, qui manque de vigueur et de puissance. Les Phéniciens, qui n'ont guère inventé, ont cependant modifié la forme de la palmette (voir, par exemple, Longpérier, *Musée Napol. III*, pl. 18). Cette palmette particulière a pu être imitée par quelques artistes corinthiens; mais, en général, la palmette corinthienne semble inspirée de celle des Assyriens plutôt que de celle des Phéniciens.

La combinaison ornementale connue sous le nom d'arbre sacré (Longpérier, *Musée Napol. III*, pl. 7) est originaire d'Assyrie. L'interprétation grecque de ce motif de décoration diffère sensiblement de l'interprétation phénicienne (Longpérier, *Musée Napol. III*, pl. 72 et pl. 10).

2. *Journal of hellen Stud.*, 1885, I, p. 180.

Il rattache à cette fabrication une amphore trouvée par M. Biliotti dans les fouilles de Rhodes.

L'argile de ce vase est d'un beau rouge foncé; les détails intérieurs des peintures sont généralement incisés, parfois cependant ils sont indiqués par des lignes blanches ou rouges. Sur le côté le mieux conservé de ce vase sont représentés deux satyres qui dansent en tenant chacun d'une main l'anse d'une grande amphore. Ces satyres ont le type qu'on appelle *ionien*. Longs cheveux bouclés, barbe épaisse en éventail, queue de cheval plantée bas, à l'extrémité de la colonne vertébrale (et non pas, comme chez d'autres satyres, au-dessus des vertèbres lombaires); jambes humaines dont les pieds seuls sont remplacés par des sabots de cheval.

M. C. Smith rapproche ces deux figures de celles qui sont peintes sur un vase de Leyde[1], et aussi d'un satyre peint sur un sarcophage de Clazomènes[2].

Ces ressemblances semblent bien indiquer des relations entre les fabriques qui ont produit ces différentes peintures.

Sur le vase Biliotti, les retouches blanches sont posées directement sur l'argile: procédé que l'on considère comme plus ancien que celui qui consiste à peindre la couleur blanche sur une préparation noire.

Les proportions du vase, bien qu'un peu trapues, n'ont pas les caractères que l'on rencontre ordinairement sur les amphores de l'époque archaïque, et l'amphore peinte entre les deux satyres a des formes élancées et élégantes qui indiquent un art déjà développé.

L'ornement, formé par un arrangement de volutes, qui décore l'épaule de ce vase, est d'un caractère tout à fait ionien et semble particulier aux fabriques d'Asie Mineure.

1. Roulez, pl. V.
2. Dennis, *J. hell. Stud.*, IV, p. 20.

M. C. Smith attribue la même provenance asiatique à quelques autres vases peints : 1° Vase acheté à Smyrne par M. Ramsey[1]; 2° Vase trouvé à Chypre[2]; 3° Vase de Myrina[3]. A cette liste, M. C. Smith ajoute les fragments de sarcophages peints[4]. Le sarcophage trouvé à Rhodes semble une imitation tardive d'ancien style. Clazomènes peut être considérée comme le centre de cette fabrication.

Sarcophages de Clazomènes[5]. — Les peintures sont apparentées à celles des fabriques de Rhodes, dont le développement était considérable au commencement du VIe siècle. Mais les plus importants de ces sarcophages peints nous renseignent probablement sur le style qui régnait en Asie Mineure à la fin du même siècle, plutôt que sur les origines premières de ce style. Les peintres de Clazomènes laissent voir, il est vrai, dans quelques détails secondaires, le souvenir persistant des traditions primitives : ornements de style géométrique, rosaces corinthiennes, ornements et animaux de style rhodien; mais, pour les figures, ils subissent déjà l'influence de l'art attique.

Pendant la première moitié du VIe siècle, l'art de l'Asie Mineure est en avance sur celui de la Grèce. Pendant la seconde moitié du même siècle, Argos, Sicyone, Corinthe et Athènes prennent la direction du mouvement artistique.

Il semble probable que les artistes de Clazomènes ne travaillaient pas les métaux et ne connaissaient pas le procédé des incisions gravées à la pointe. M. Pottier pense que ce sont les Rhodiens qui enseignèrent ce procédé aux artistes de Corinthe et d'Athènes; quoi qu'il en soit, les Athéniens donnèrent aux incisions gravées sur

1. *Journ. hell., Stud.*
2. *Cat.* Barre, n° 79.
3. *Bull. corr. hell.*, VIII, p. 509, pl. 7.
4. *J. hell. Stud.*, IV, pp. 1 à 22.
5. Voir *Ant. Denkm.*, 1889, pl. 44 à 46.

les vases peints une perfection qu'il était difficile d'égaler.

Les artistes de Clazomènes renoncèrent aux traits gravés; ils cherchèrent à les remplacer par un procédé assurément inférieur qui consiste à dessiner les détails des figures par des traits blancs. Ces traits, extrêmement fins, furent tracés au pinceau par-dessus la peinture noire. C'est là une sorte de contrefaçon des peintures attiques et la marque d'une réelle infériorité technique.

Ainsi les Grecs d'Europe, après avoir subi quelque temps l'influence de leurs frères d'Asie, n'avaient pas tardé à surpasser leurs maîtres. Dès lors les Ioniens, à leur tour, vinrent demander des modèles à cet art grec archaïque déjà si savant, dont les progrès rapides faisaient entrevoir le prochain et splendide épanouissement.

Fragments de vases trouvés à Cymé, en Éolide[1]. — Les peintures noires sont exécutées avec une grande liberté; les incisions ne sont pas employées pour les contours extérieurs, mais seulement pour les détails intérieurs des personnages. La couleur noire est intense et brillante, le blanc semble avoir été posé directement sur l'argile et non pas par dessus le noir, comme dans les vases attiques; mais cette simplicité de procédé n'est pas un caractère certain de haute antiquité. Les femmes sont vêtues d'une longue tunique noire pointillée de blanc. Un silène porte la barbe entière, sauf la moustache qui est rasée; il est représenté avec une queue de cheval, mais ses pieds et ses oreilles sont ceux d'un homme. Ailleurs[2], les silènes ont des pieds de cheval.

Selon M. Duemmler, ces peintures sont de style ionien. Phocée serait le centre probable de cette fabrication céramique. L'influence rhodienne y est facilement reconnais-

1. Voir *Mittheil. Rœm. Abtheil,* 1888, 3, 3.
2. Fig. 7.

sable et cette influence serait unie à une certaine connaissance de l'art égyptien, ce qui s'expliquerait par la participation des Phocéens à la colonisation de Naucratis.

Les vases ou les sarcophages de terre cuite peinte, trouvés jusqu'ici en Asie Mineure, semblent être, pour la plupart, d'un style plus récent que les vases archaïques de Corinthe ou d'Athènes. Cependant, l'origine asiatique du style corinthien ne saurait être mise en doute.

3° Chronologie des vases de style gréco-asiatique ou corinthien.

En général, parmi les vases de ce style, on peut considérer comme les plus anciens ceux qui dénotent le plus clairement l'influence orientale, et surtout ceux dont la décoration fantastique présente un caractère sémitique prononcé.

M. Dumont, rapprochant ingénieusement la description que donne Pausanias du coffre de Cypsélos et les peintures d'un vase de style corinthien, trouvé à Cæré, représentant le départ d'Amphiaraos, conclut de cette comparaison que l'exécution du vase pourrait remonter à la première moitié du VIIe siècle.

Le coffre fut consacré par les Cypsélides, dans l'Héraion d'Olympie, vers l'an 620; il avait été acheté par le grand-père de Cypsélos, et l'exécution de ce chef-d'œuvre peut donc être placée dans le courant du VIIIe siècle avant notre ère.

Il faut observer cependant que, malgré les affirmations des *ciceroni* antiques, affirmations dont Pausanias s'est simplement fait l'écho, le meuble précieux consacré par les Cypsélides n'était peut-être pas le coffre même dans lequel Cypsélos avait été caché, mais une œuvre d'art commandée tout exprès, pour être consacrée comme ex-voto dans un temple, en souvenir de l'enfant miraculeusement échappé au danger.

Au VIIe siècle avant notre ère, Démarate, chassé de Co-

rinthe par les Cypsélides, se réfugia en Étrurie ; il s'y maria et eut un fils qui fut Tarquin l'Ancien. Selon la tradition, Démarate emmenait avec lui une petite colonie d'artistes et d'ouvriers céramistes :

Eucheir, celui qui a la main adroite, c'est l'ouvrier qui façonne le vase sur le tour, et qui signe généralement son œuvre en accompagnant son nom du mot ἐποίησεν.

Eugrammos, celui qui dessine bien, c'est l'artiste chargé des peintures et des inscriptions ; il joint à sa signature le mot ἔγραψεν[1].

Diopos est probablement l'inspecteur, le contremaître, peut-être celui qui surveille la cuisson des vases, en regardant à travers une petite ouverture pratiquée à cet usage dans tous les fours à poterie[2].

Ces trois noms personnifient les trois opérations principales qui, dans les ateliers céramiques, sont confiées chacune à un ouvrier spécial.

De nombreux vases, portant des inscriptions corinthiennes, ont été trouvés à Cæré. On a été tenté de supposer que quelques-uns de ces vases avaient été peints par les compagnons de Démarate ou du moins par leurs élèves. Mais les vases que nous connaissons ne semblent pas remonter à une antiquité aussi reculée. Le vase du Louvre représentant Héraclès chez Eurytos n'est probablement pas antérieur au vase François, c'est-à-dire qu'on peut le supposer exécuté vers le milieu du VIe siècle avant notre ère. L'influence orientale n'a déjà plus grande place sur les vases de cette série ; le nombre des zones commence à diminuer ; les animaux fantastiques ont disparu, et ce sont des légendes doriennes que nous trouvons représentées à la place d'honneur.

1. Voir, pour l'explication des mots γράμματα et γραφαί, DUMONT, *Céram.*, 6e fasc., p. 12.

2. M. Rayet traduit le mot Diopos : « celui qui perce le trou d'évent dans les terres cuites. » Cette traduction paraît peu vraisemblable.

Ces vases ont pu être fabriqués dans des ateliers doriens de la Grèce propre. Si on les suppose exécutés en Italie, on devra tenir compte du retard probable des fabriques italiotes ou étrusques sur celles de la Grèce, et l'on sera amené à abaisser quelque peu la date proposée pour cette série de vases peints.

Vases corinthiens d'époque tardive. — Lorsque les fabriques athéniennes eurent atteint, dans la décoration des vases, une supériorité qui défiait toute concurrence, les fabriques de Corinthe déclinèrent rapidement; cependant, on peut croire qu'elles ne cessèrent pas absolument toute production.

M. Furtwängler signale, au Musée de Berlin, un certain nombre de vases qu'il désigne sous le nom de corinthiens d'époque tardive [1].

De nombreuses coupes, représentant des scènes d'orgie ou des danses burlesques, montrent un dessin négligé, incorrect, mais souple et facile, avec des intentions comiques ou caricaturales et un style qui n'a rien conservé des caractères archaïques.

4° Diffusion du style gréco-asiatique.

Une technique très analogue à celle des vases corinthiens se retrouve sur les vases dits attico-corinthiens, sur les amphores chalcidiennes, sur les coupes doriennes de Cyrène, et sur les vases pseudo-corinthiens d'Étrurie. Même emploi du noir et du blanc, même abondance de retouches rouges, même prédilection pour une décoration fantastique. Les différences consistent principalement dans la qualité et la coloration de l'argile, dans quelques détails

1. *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, II, pp. 819 et 820.

de dessin et d'ornementation, enfin surtout dans les caractères des inscriptions. Ces différences ne permettent pas de confondre les fabriques ; mais elles ne sont pas assez profondes pour empêcher de reconnaître entre ces diverses classes de vases peints une certaine parenté.

Le style gréco-asiatique régna, pendant presque toute la durée du VIe siècle avant notre ère, dans tout le monde grec. Il s'implanta à peu près simultanément à Corinthe, à Athènes, à Chalcis, dans l'Italie méridionale et jusqu'en Étrurie[1].

Dans chacun de ces milieux il rencontre un art national naissant, avec lequel il s'amalgame et ne tarde pas à produire des styles particuliers, originaux, très différents les uns des autres. Cependant certains caractères subsistent, qui sont communs à toutes les branches de l'archaïsme grec et semblent provenir d'une souche unique.

Le style gréco-asiatique en Italie. — M. Pottier a réuni au Musée du Louvre, plusieurs séries de vases qui, malgré des différences notables, sont reliées entre elles par des caractères communs. Le nouveau classement permet de suivre, par des transitions presque insensibles, la chaîne des transformations :

Les cratères de la forme dite *kélébé*[2], sont généralement considérés comme provenant des fabriques de Corinthe. Cependant l'argile est de qualité inférieure et recouverte d'un enduit blanc. On pourrait désigner provisoirement ces vases sous le nom de vases doriens de style gréco-asiatique.

Une seconde série comprend les hydries trouvées à Cæré, et désignées au Musée du Louvre par les mots : « Style d'imitation. »

1. Pour les vases noirs étrusques, dits de *bucchero nero*, voir MARTHA, *l'Art étrusque*, XVI, 2; GIRAUDON, vol. III, pl. 136-139.
2. Ex. le vase d'Héraclès chez Eurytos.

L'argile est de qualité et de couleur ordinaires, mate et poreuse, sans engobe ni glaçure. La forme des hydries est régulière, correcte, et ne présente aucun des caractères archaïques. Les peintures sont exécutées directement sur l'argile. Le noir est sale et terne; le blanc des retouches, sans éclat, s'écaille; le bel émail violet des corinthiens est remplacé par un rouge terreux. Les dessins sont lourds, incorrects, avec des incisions grossières. Les types des visages laids et vulgaires, le nez souvent gros et retroussé, les coiffures et les costumes bizarres, les souliers à bouts pointus et recourbés font croire à une fabrication étrusque.

Le profil et les proportions de ces hydries rappellent ceux des vases attiques de style déjà développé; ils contrastent avec le style négligé et l'incorrection des peintures. Ce désaccord est toujours l'indice d'un style d'imitation.

Si l'on compare les inscriptions des hydries de Cæré avec celles des plaquettes votives dont l'origine corinthienne est assurée, on remarquera des ressemblances, mais aussi quelques différences, par exemple la forme plus arrondie du *bêta*, du *delta*, du *pi* et du *sigma*. Je ne pense pas que ces vases aient été fabriqués en Grèce.

Ont-ils été fabriqués en Asie Mineure? C'est ce que pense M. Duemmler, qui rapproche le style de ces vases de celui des fragments trouvés à Cymé. M. Duemmler admet d'ailleurs que le style ionien a pu être importé de Phocée dans les colonies ioniennes de l'Italie, où l'on a pu en faire des imitations.

Les hydries de Cæré me semblent pouvoir être considérées comme des pastiches italiotes ou étrusques, exécutés soit d'après des vases ioniens d'Asie Mineure dont les originaux ne nous sont pas encore connus, soit d'après des vases corinthiens. Quant aux peintures trouvées à Cymé, j'y vois une imitation libre du style attique, imitation pos-

térieure à la floraison de la technique à figures noires en Grèce.

Une troisième série est composée des amphores attiques de style asiatique, dit attico-corinthien[1].

Les peintures sont exécutées le plus souvent sur un enduit orangé vif. Les inscriptions, écrites selon l'ancien alphabet attique, ne laissent aucun doute sur la provenance de ces vases; ils ont été fabriqués à Athènes, mais les motifs de leur décoration ont pu être importés directement d'Orient sans qu'il soit nécessaire de supposer l'intermédiaire des Corinthiens.

Une quatrième série, qui n'est pas représentée au Musée du Louvre, mais dont le Cabinet des médailles renferme quelques spécimens importants[2], est celle des amphores de style pseudo-corinthien trouvées en Étrurie.

Dans un article des *Mittheilungen*[3], M. Duemmler a étudié ces vases dont M. Pottier avait déjà donné une première liste[4].

Ce sont des amphores à figures noires avec retouches de blanc et de rouge.

Les parois de ces vases sont épaisses, l'argile grossière est recouverte d'un enduit orangé de terre plus fine; les proportions manquent de grâce, le galbe est lourd, à la fois raide et rond, l'épaule des amphores est arrondie, le pied et l'orifice sont en forme d'échine.

Les peintures sont disposées par zones nombreuses; deux bandes noires, placées verticalement sous les anses, déterminent sur le col deux petits espaces presque carrés, et sur l'épaule deux tableaux en forme de trapèze. Le noir est d'un ton brun, les coups de pinceau sont visibles comme sur les faïences modernes. Les retouches de blanc

1 Voir Holwerda, *Iahrb.*. 1890, IV, 237.
2. Voir Giraudon, vol. III, pl. 140 à 146.
3. *Mittheil. Rœm. Abtheil.*, 1887, 11, 3.
4. Dumont, *Céram.*, 4e fasc., 269.

et de rouge sont abondantes, mais d'une coloration peu agréable.

La panse de ces vases est décorée d'ornements dont la disposition est originale, mais l'exécution beaucoup moins délicate que sur les vases attiques. Les animaux fantastiques sont imités librement du style corinthien.

Les peintures de ces vases nous montrent suovent des êtres bizarres et monstrueux : des Harpyes ou figures inconnues munies de nombreuses ailes, des Tritons à jambes d'homme, portant comme appendice au bas des reins un corps de poisson[1], etc. Les personnages ont souvent de longues chevelures qui flottent au vent; les costumes peuvent être étrusques aussi bien que gréco-asiatiques.

Certains attributs grecs n'ont pas été compris par le peintre, qui donne, par exemple, un caducée à un griffon, ou qui invente un combat entre Héraclès et Athéné.

De nombreux détails peuvent être rapprochés des monuments étrusques, par exemple les deux panthères dont les corps se terminent par une seule tête de face[2].

M. Duemmler attribue ces vases à une fabrique d'Asie Mineure. Mais leur forme et leur coloration sont imitées des vases attico-asiatiques; le système des zones d'animaux est corinthien; certains détails rappellent le style chalcidien[3]. M. Pottier fait observer que ce mélange de styles dénote une industrie locale imitant différents modèles grecs. Il semble probable que ces vases ont été fabriqués soit en Étrurie, soit dans une colonie ionienne de l'Italie.

1. Ces représentations n'étaient pas entièrement étrangères à l'art grec. Outre les figures de Nérée et de Mélicerte, nous savons, par Pausanias (VIII, c. 41, §5) qu'Eurynomé était représentée dans un temple près de Phigalie, sous la figure d'une femme dont la queue de poisson était liée par une chaine d'or.

2. Voir *Mittheil.*, *Rœm. Abtheil.*, 1887, pl. 9.

3 Voir Schumacher, Archaische Vasen aus la Tolfa (*Iahrb. d. Inst.*), IV, 1889, 3e fasc., p. 218, pl. 5-6.

M. Duemmler constate lui-même les analogies qui existent entre les peintures d'une œnochoé de cette série[1], et celles qui décorent certains vases apuliens ou certains miroirs étrusques d'époque tardive.

Les vases à figures orangées qui portent des inscriptions étrusques diffèrent, il est vrai, beaucoup soit des hydries de Cæré, soit des amphores à figures noires dont nous parlons; mais ces différences peuvent s'expliquer par le nombre des fabriques de poteries établies sur divers points de l'Italie et par la différence des dates.

C'est principalement dans les produits des ateliers de Chypre et de Rhodes que nous pouvons étudier les débuts du style gréco-asiatique. Ce style se développa à Milo; nous le retrouvons en plein épanouissement à Corinthe, à Athènes, à Chalcis et peut-être en Cyrénaïque ; mais c'est surtout dans les vases noirs décorés de bas-reliefs, sortis pour la plupart des fabriques d'Étrurie, qu'il faut le chercher. C'est en effet chez les Étrusques que les traditions orientales semblent avoir été conservées le plus fidèlement. C'est dans les imitations faites par l'art étrusque que nous pouvons espérer de rencontrer quelques renseignements sur cet art ionien primitif, encore si peu connu par les monuments originaux.

Mais il ne faudrait pas confondre les produits grossiers d'une fabrication tardive avec les essais naïfs d'un art à ses débuts; il ne faudrait pas prendre les pastiches étrusques pour des œuvres ioniennes originales apportées par le commerce en Italie.

1. Voir fig. 7.

CHAPITRE VI

3e CLASSE

VASES A FIGURES NOIRES

Essai de classification générale des vases à figures noires à Athènes et hors d'Athènes. — Noms d'artistes qui ont peint des vases à figures noires. — Formation du style attique. — Glaukytès et Archiclès. — Prolongement des traditions décoratives gréco-asiatiques : Clitias, Ergotimos, Cholchos, Sophilos. — Progrès de la céramique à figures noires : les formes de vases, les sujets, la technique, le dessin, les incisions, les inscriptions. — Timagoras, Taleidès, Amasis, Exékias, Néarchos. — Les petits maîtres : Tléson, etc. — Idéalistes et réalistes : Kleisophos. — Époque de transition.

ESSAI DE CLASSIFICATION

Vases à figures noires.

MILIEU ET SECONDE MOITIÉ DU VIe SIÈCLE AV. J.-C.

A. — *A Athènes.*

1° Peintres athéniens qui ont conservé les traditions techniques et quelques détails de la décoration gréco-asiatique : Clitias, Cholchos, Sophilos, etc.

2° Peintres athéniens qui ont presque entièrement renoncé aux retouches rouges. — Le style noir; perfection des incisions. — Beauté des formes de vases. — Timagoras, Amasis, Exékias, etc.

3° Les petits maîtres. — TLÉSON, etc.

4° Époque de transition, dite cycle d'Épictétos. — Vases peints par des artistes qui ont signé des vases à figures noires et d'autres vases à figures orangées. — NICOSTHÈNES, ÉPICTÉTOS, ANDOKIDÈS, etc.

A'. — *Hors d'Athènes.*

1° Sarcophages de Clazomènes;

2° Coupes doriennes de Cyrène et vases de Naucratis;

3° Amphores chalcidiennes;

4° Fragments trouvés à Cymé.

Ve SIÈCLE AV. J.-C.

B. — *A Athènes.*

1° Vases de diverses formes, prolongement traditionnel de la technique à figures noires. — Amphores panathénaïques. — SIKÉLOS.

2° Lécythes blancs à figures noires.

3° Cratères, dits *kélébés*, à figures orangées, avec zones circulaires de peintures noires sur le col.

IVe SIÈCLE AV. J.-C.

C. — *A Athènes.*

Amphores panathénaïques avec noms d'archontes.

C'. — *Hors d'Athènes.*

Vases béotiens du Cabirion, près de Thèbes.

DÉCADENCE. — IIIe ET IIe SIÈCLE AV. J.-C.

Hors d'Athènes.

Vases à figures noires de style archaïsant fabriqués dans la Grande Grèce ou en Étrurie.

NOMS D'ARTISTES[1]

QUI ONT SIGNÉ DES PEINTURES DE VASES (1res PÉRIODES)

ARISTONOPHOS (athénien ?).
CHARÈS, TIMONIDAS, fils de BIAS, peintres corinthiens.
EUCHEIR ?
GAMÉDÈS (béotien).

ARTISTES ATHÉNIENS

PRAXIAS, OIKOPHÉLÈS.
ARCHIKLÈS et GLAUKYTÈS, qui ont collaboré.
CHIRON, MILONIDAS (vases sans figures).
CLITIAS et ERGOTIMOS; EUCHEIROS, fils d'ERGOTIMOS.
NÉARCHOS et ses deux fils : ERGOTÉLÈS et TLÉSON.
CHOLCHOS, SOPHILOS.
LYDOS, SKYTHÈS, PASÉAS et EUPHILÉTOS, peintres de plaquettes.
CRITON, fils de SKYTHÈS.
CHARITAIOS, SOKLÈS, TYCHIOS, NÉANDROS, MYSPIOS, EPITIMOS, TLENPOLEMOS.
XÉNOCLÈS, qui a collaboré avec KLEISOPHOS.
Au nombre des plus célèbres artistes athéniens qui ont peint des vases à figures noires, il faut citer :
TIMAGORAS, TALEIDÈS, THÉOZOTOS et surtout AMASIS et EXEKIAS.

ÉPOQUE DE TRANSITION

Les peintres qui ont employé tour à tour et parfois sur le même vase les deux systèmes de décoration : figures

1. Voir KLEIN, *Meist. sign.* — DUMONT, *Céram.*, V, pp. 339 et suiv.

noires peintes sur fond clair et figures claires réservées sur un fond noir, sont les suivants :

NICOSTHÈNES, ANACLÈS, CHÉLIS, NÉSIADÈS, EPICTÉTOS, EPILYCOS, HERMAIOS, HISCHYLOS, TYPHEITIDÈS, PHEIDIPPOS, EVERGIDES, SIKANOS, ANDOKIDÈS, PANPHAIOS.

Enfin, beaucoup plus tard, nous trouvons deux peintres d'amphores panathénaïques à figures noires :

SIKÉLOS et KITTOS.

Chacun de ces artistes mériterait d'être étudié séparément; il faudrait donner la liste complète de ses œuvres classées chronologiquement, et comparer chaque peintre soit avec ses contemporains, soit avec ceux qui l'ont précédé ou suivi.

Dans un ouvrage d'une rare érudition, M. Klein a entrepris et mené à bonne fin cette tâche difficile[1]. Son travail, à part quelques légers oublis ou quelques petites erreurs de détail, peut être considéré comme définitif. Il suffira désormais de le tenir au courant des nouvelles trouvailles.

Cependant, l'ordre dans lequel se sont succédé les différents maîtres de la céramique et l'ordre dans lequel leurs œuvres doivent être placées ne sont pas encore déterminés avec certitude et ne le seront peut-être jamais.

Je me bornerai à présenter quelques observations sur le style de quelques artistes.

Si l'on met à part les vases de style géométrique, on remarquera que l'art grec, à ses débuts, ne présentait pas la raideur qui caractérise le style attique de la seconde moitié du VIe siècle avant J.-C. Cette raideur marque l'effort vers la correction des proportions et la pureté des formes; mais une volonté toujours tendue nuit un peu au charme et à la spontanéité de l'exécution. Les essais primitifs

1. *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen.* 2te Aufl. Wien, 1887.

avaient peut-être plus de souplesse et de vie. L'influence phénicienne et ionienne produisit un art un peu mou, oublieux parfois de la beauté des formes, mais brillant et séduisant par la couleur. Peut-être faut-il attribuer à une influence égyptienne le développement de l'art attique dans une direction opposée, sa recherche de la simplicité, de la distinction et sa science un peu abstraite.

C'est seulement vers le milieu du VIe siècle que le style attique se développe et se particularise. Il acquiert rapidement une grande supériorité par un rare mélange de précision scientifique et de finesse charmante. Cet art, à la fois délicat et puissant, ne devait pas tarder à défier toute concurrence.

Deux écoles se développèrent, à peu près simultanément, à Athènes. Parmi les peintres de vases, les uns, comme Clitias, conservent les anciennes traditions techniques; ils emploient ce que j'ai appelé la quadruple polychromie : noir, rouge et blanc sur fond orangé. Les peintures sont encore disposées selon le goût asiatique, par zones nombreuses, ornées d'une suite serrée de figures ou d'ornements, sans aucun grand vide dans les fonds. Le progrès se manifeste principalement dans le dessin des personnages, dont les proportions sont mieux observées, les formes plus justes et plus précises. Les sujets sont tirés des légendes grecques et souvent des légendes attiques.

Glaukytès et Archiclès. — Ces deux artistes ont signé une coupe, conservée au Musée de Munich, et que son style archaïque peut faire placer au début de la série qui nous occupe[1]. La forme de ce vase n'est pas sans analogie avec celle des coupes de Cyrène. De nombreuses petites figures sont peintes sur une étroite zone circulaire

1. *Monum. ined. d. Inst.*, 1848, pl. 59. — *Wien, Vorlegeblät.* 1889. pl. II, 2.

qui entoure extérieurement le vase, entre deux autres zones sans ornements.

Une seconde coupe est signée de Glaukytès seul[1]. Le style de cette coupe marque, sur la première, un progrès considérable dans l'art de la composition. De longues années doivent séparer ces deux œuvres d'art.

Plusieurs peintures de vases nous montrent des scènes de combats, remarquables par l'animation et la hardiesse des mouvements, et très analogues aux sujets représentés sur la coupe de Glaukytès. Peut-être, malgré les variantes, est-il permis de supposer l'existence d'un tableau célèbre, celui de Bularque, par exemple, qui aurait servi de prototype à ces différentes répliques d'un même motif.

Glaukytès a signé trois vases : l'un se trouve en Angleterre, le second à Munich, le troisième à Berlin ; ce dernier n'est pas décoré de figures.

Clitias. — Clitias a peint un admirable vase façonné par Ergotimos. On peut lire, deux fois répétées, les signatures des deux artistes; celle du potier : Ergotimos m'a fait, Εργότιμος μ' ἐποίησεν, et celle du peintre : Clitias m'a peint, Κλιτίας μ' ἔγραψεν.

C'est l'archéologue François qui a découvert ce chef-d'œuvre, qu'on a surnommé le roi des vases (conservé au Musée Étrusque de Florence).

La terre du vase François est d'un grain très fin et travaillée avec le plus grand soin. La surface lisse et polie présente un beau ton jaune orangé lustré. Les dessins sont peints d'un noir solide et brillant, avec des retouches rouges déjà discrètement employées.

La forme de ce vase largement ouvert le rapproche plutôt des cratères que des amphores. Dans la composition

1. Mus. brit., n. *B*, 364. — Klein, *Meist. sign.*, p. 78. — A. Schneider, *Mitth. d. Inst. röm. Abtheil.*, 1889, IV, 2, pl. 7.

des anses, Ergotimos a essayé de concilier deux dispositions qui devraient s'exclure : sur une petite anse horizontale, basse, ronde et de faible épaisseur, s'élève verticalement une seconde anse large et plate qui s'enroule en belle volute au-dessus de l'embouchure du vase. Cette composition peu logique n'a pourtant rien de choquant; la petite anse horizontale formant comme deux racines au moyen desquelles la grande anse verticale s'implante délicatement dans la panse du vase[1].

Les sujets que Clitias a distribués sur cinq zones montrent une étonnante richesse d'invention.

Le dessin ferme, précis jusqu'à la sécheresse, marque un grand progrès sur celui des peintures de la période précédente. Il y a là des nouveautés très hardies pour le temps, des têtes de face, par exemple, des essais de perspective et l'indication de figures placées à différents plans (Thétis assise dans l'intérieur d'un palais). Les proportions des personnages sont plus correctes et plus élégantes que chez les peintres antérieurs à Clitias. Les animaux corinthiens n'ont pas encore disparu, mais ils sont relégués sur le pied du vase.

Les costumes des femmes se composent d'une tunique étroite, souvent à carreaux, recouverte, à sa partie supérieure, par une pièce d'étoffe brodée d'ornements, analogue au chitonisque des statues féminines de l'Acropole.

Les jeunes gens n'ont pour tout vêtement qu'un manteau long et étroit posé sur le dos comme une sorte d'écharpe ou de châle; ce manteau passe sur les deux épaules et les deux extrémités retombent en pointe par devant.

Clitias a inscrit sur le vase les noms de tous les dieux ou héros qu'il a représentés; il a même cru devoir dési-

1. Cette disposition s'est conservée dans quelques beaux vases de marbre du IVe siècle et, jusqu'à l'époque de la décadence, dans les amphores décoratives de l'Apulie.

gner par leur nom quelques objets ou accessoires tels que siège, autel, fontaine, etc. Cette naïveté toute primitive n'était déjà plus justifiée; le dessin est assez correct et assez clair pour rendre superflue cette précaution.

Les sujets principaux se déroulent sur les cinq zones qui décorent les flancs du vase.

Le style fin et ferme de Clitias correspond probablement comme date, à celui des premières sculptures exécutées à Athènes, en marbre de Paros, par les artistes venus des îles.

Ergotimos a signé une coupe [1].

Cholcos. — Comme Clitias, Cholcos continue la tradition gréco-asiatique, au point de vue de la couleur. Il fait encore grand usage des retouches rouges. Cependant la forme épurée de l'œnochoé du Musée de Berlin [2] et son ornementation d'un style déjà développé font supposer que l'artiste est un contemporain d'Amasis plutôt que de Clitias.

Les animaux qui décorent la zone inférieure du vase de Cholchos sont remarquables par l'élégance et la fermeté du dessin; leurs attitudes souples et variées s'éloignent des banalités traditionnelles de l'art gréco-asiatique; elles montrent une recherche nouvelle de la vie et de l'expression.

On ne saurait admettre l'opinion de Rayet qui voit en Cholchos un pasticheur d'archaïsme, et place son œuvre dans le courant du ve siècle.

Sophilos. — Quant à Sophilos, sa technique est très particulière et la couleur blanche, posée directement sur l'argile, joue, dans ses peintures, un rôle inusité. Peut-

1. Musée de Berlin. *Wien. Vorlegeblät.*, 1888, pl. IV, 3.

2. N° 1732. Gerhard, *A. V.*, II, 122, 123. Voir *Wien. Vorlegeblät.*, 1889, I, 2. — Rayet et Collignon, p. 109. — Klein, *Meist. sign.*, p. 48.

être ce maître a-t-il étudié à Corinthe avant de venir à Athènes[1].

Vers la même époque, milieu du VIe siècle, à peu près simultanément, une autre école abandonne plus résolument le style asiatique. Le goût grec se manifeste dès lors par la recherche de la simplicité. Cette tendance ne triomphera définitivement qu'au siècle suivant, après les guerres médiques; mais on la voit naître déjà.

La couleur noire l'emporte sur les autres tons : c'est elle, en effet, qui fait le mieux valoir la finesse et la précision du dessin; les attiques ont d'ailleurs trouvé un noir lustré, admirable et inimitable.

Les retouches rouges sont réservées pour quelques accessoires de moins en moins nombreux[2].

Le blanc continue à être employé pour les parties nues des corps de femmes, pour la barbe et les cheveux des vieillards, pour les longues tuniques des auriges ou cochers, pour les épisèmes ou emblèmes figurés sur les boucliers. Les chevaux attelés à un quadrige sont souvent alternativement noirs et blancs[3].

En 546, la ville de Sardes tomba aux mains de Cyrus, qui étendit sa domination sur tout le littoral de l'Asie Mineure. Bientôt, sous le règne de Cambyse, les Perses devinrent menaçants pour la Grèce; les relations entre les deux pays furent interrompues. L'art grec se vit forcé de se développer d'une manière indépendante.

Nous assistons à toute une série de progrès dans la composition décorative des vases. Le style grec se dégage peu à peu des traditions orientales et affirme sa supériorité en supprimant tout ce qui est inutile, et en évitant la

1. Voir : *Athen. Mittheil.*, 1889, Taf. I, s. 1. — Benndorf, *Gr. sic. Vasenbilder*, XI, 5. — *Wien. Vorlegeblät.*, 1889, II, 3.

2. Les artistes chalcidiens conserveront, au contraire, l'usage d'employer avec profusion la couleur rouge.

3. Voir de Witte, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1865.

complication d'une ornementation surchargée. Il renonce au système décoratif qui consiste dans la répétition indéfiniment multipliée d'un même motif, ou de motifs analogues, couvrant entièrement les surfaces d'un riche fouillis d'ornements ou de figures.

L'artiste grec s'adresse à l'esprit; il veut être clair et comprend la nécessité d'être simple. Le nombre des zones diminue graduellement[1]. Les Athéniens sont vite fatigués des traditionnels animaux fantastiques, dont la bizarrerie les avait séduits tout d'abord; on les relègue sur le col ou sur le pied du vase, en attendant qu'ils disparaissent tout à fait.

Le désir de produire rapidement et à bon marché put contribuer aussi à la simplification des compositions. Les journées d'ouvrier n'étaient pas, sans doute, payées bien cher, au temps de Pisistrate; cependant, si l'on calcule le temps nécessaire à l'artiste, même le plus habile et le plus expéditif, pour exécuter des compositions aussi compliquées, aussi touffues que celle du vase François, par exemple, on verra que ce temps devait être considérable[2].

Il y eut donc économie à substituer au système de décoration par *zones* le système des *tableaux*. Le vase fut entièrement peint en noir, à l'exception d'un espace rectangulaire réservé d'un ton clair, et qui servait de fond aux figures noires. Là encore, l'économie se trouve d'accord avec les conditions de goût et d'art.

La perfection des proportions et des profils, principalement dans les amphores, les hydries et les coupes, permit aux potiers attiques de conserver une supériorité évidente sur leurs rivaux, même lorsqu'ils en vinrent à réduire à très peu de chose la décoration peinte. Un seul petit personnage, parfois même un simple bélier

1. M. Holwerda conteste ce fait.

2. Aujourd'hui, dans l'art industriel, beaucoup d'artistes estiment le prix de leurs œuvres en raison du nombre des personnages.

pourra suffire à la décoration d'une coupe, grâce à la beauté de la fabrication et à la signature d'un artiste athénien, de Tléson, par exemple.

Les sujets. — Le grand mouvement religieux et patriotique qui se produisit en Grèce, dans la seconde moitié du VIe siècle av. J.-C., a laissé sa trace dans les peintures de vases. La place d'honneur est réservée désormais, non plus à des scènes familières de la vie réelle, telles que la chasse au lièvre, ou le combat de deux guerriers à pied, mais à des sujets mythologiques ou à des légendes nationales.

La technique. — Les formes des vases ont déjà atteint une grande perfection; elles continueront à se transformer dans le sens de l'élégance et de la grâce; mais l'on peut dire que les procédés de fabrication ne progresseront plus. Le vernis a déjà toute sa beauté et son lustre. La teinte olivâtre qu'il montre parfois n'est pas un accident de cuisson, c'est plutôt une coloration voulue par l'artiste. Ce noir est tellement solide, qu'après avoir subi l'action des siècles et l'humidité des tombeaux, il semble frais et intact comme au premier jour, et résiste même aux acides les plus puissants.

Les personnages se détachent en silhouettes noires, finement incisées, sur un fond tantôt jaune, tantôt orangé vif, tantôt rouge fauve ou feuille-morte. L'argile du cap Kolias était naturellement rouge.

Pline parle d'un procédé qui aurait consisté à ajouter du minium à la terre; mais O. Rayet croit que Pline a mal compris l'auteur grec qu'il traduisait et que, dans le texte original, il s'agissait des retouches rouges.

Ces retouches, qu'elles fussent blanches ou rouges, étaient peintes par-dessus une ébauche noire; elles sont d'une solidité et d'un éclat irréprochables.

Le dessin. — Dans le dessin des figures, il faut constater des défauts qui choquent à première vue le spectateur moderne : absence totale de modelé, sécheresse des con-

tours, raideur des attitudes, exagération tendue de la musculature, ignorance de la perspective, oubli ou dédain systématique des caractères individuels.

Cependant, si l'on ne s'en tient pas à une première impression, on s'aperçoit bien vite que ce dessin archaïque a souvent déjà des qualités de premier ordre. Sa précision exprime une volonté, une énergie admirables. Les proportions des figures sont généralement bonnes; les articulations des membres déjà savamment indiquées au point de vue de l'anatomie.

INSCRIPTIONS

Sur les vases attiques à figures noires, le gamma a la forme Λ — le lambda s'écrit L, — le chi +.

Le sigma n'a généralement que trois branches, ϟ Z.

La lettre H n'a que la valeur d'une aspiration.

L'epsilon E tient lieu de l'êta et l'omicron O de l'oméga ou de la diphthongue ου.

L'usage des lettres longues H et Ω ne devint officiel à Athènes qu'en l'année 403 av. J.-C., sous l'archontat d'Euclide; mais ces lettres étaient employées bien avant cette époque dans l'écriture privée et sur les vases.

Timagoras. — Le style de Timagoras n'est guère plus récent que celui de Clitias; il a cependant un peu plus d'ampleur. Timagoras semble avoir donné pour la première fois à l'hydrie archaïque ses belles proportions, son aspect solide et nerveux, son caractère de gravité et de fermeté puissante, qui rappellent le style dorique.

En décoration, Timagoras est déjà franchement attique. Il inaugure le système des tableaux réservés de chaque côté de la panse du vase; ce système est plus simple et plus grec que celui des zones nombreuses, de tout temps préféré par les Orientaux. De droite et de gauche, Tima-

goras encadre ses peintures par une bande d'un feuillage conventionnel. Les feuilles en cœur ressemblent à celles du peuplier; il est cependant probable qu'elles représentent du lierre, car des points disposés en rosaces entre les feuilles rappellent les graines de cette plante.

Deux hydries du Musée du Louvre portent la signature de Timagoras[1].

L'un de ces vases porte l'inscription : ΑΝΔΟΚΙΔΕΣ ΚΑΛΟΣ ΔΟΚΕΙ ΤΙΜΑ ΓΟΡΑΙ. Andokidès paraît beau à Timagoras.)

Tychios et **Charitaios** sont des peintres d'hydries d'un style plus avancé que Timagoras.

Taleidès. — 1° Une amphore à tableaux signée de Taleidès, autrefois conservée dans la collection Hope (aujourd'hui disparue [2], représente d'un côté trois hommes occupés à peser des marchandises dan une grande balance; ils sont vêtus de longues tuniques noires; leur type a quelque chose de sémitique. L'autre tableau représente un des sujets favoris de l'art attique, Thésée combattant le Minotaure. Les jeunes gens nus qui assistent à cette scène, comme ceux que Timagoras a peints sur l'épaule d'une de ses hydries[3], ressemblent, pour le style, à la statue virile connue sous le nom d'Apollon de Ténéa.

2° Taleidès a signé une olpé représentant Dionysos et un joueur de flûte, tous deux assis[4].

1. Voir *Wien. Vorlegeblät*, 1889, pl. V, 3 et 4. — W. Klein, *Meist. sign.*, p. 50.

2. Voir Inghirami, II, 102; Millin, *Mon. inéd.*, II, 2, IV, p. 15; Duruy, II, 181; *Wien. Vorlegeblät.*, 1889, pl. V, 1.

3. Louvre. — *Wien. Vorlegeblät.*, 1889, V, 4.

4. Voir Gerhard, *A. V.*, IV, pl. 316. — *Wien. Vorlegeblät.*, 1889, pl. IV, 5.

3° Un vase du Musée de Saint-Pétersbourg. Héraclès et le lion[1].

4° Une coupe du Musée de Berlin.

Plusieurs des vases peints par Taleidès acclament le beau Néocleidès. D'autres vases, dédiés au même éphèbe, ont été attribués au même artiste : par exemple, une œnochoé du Louvre[2]. Ces attributions ne sont pas certaines.

Amasis. — Clitias, Timagoras, Taleidès et leurs contemporains forment un groupe de céramistes athéniens dont la période d'activité peut être placée vers le milieu du VIe siècle avant notre ère. Un second groupe, qui a pour chefs Amasis et Exékias, est composé d'artistes un peu plus récents[3]. Cependant les premières œuvres d'Amasis le rattachent directement au groupe précédent. Sur une amphore de la collection Bourguignon, à Naples, Amasis a peint une figure de Dionysos[4] qui diffère très peu de celle du même dieu, peinte par Clitias, sur le vase François[5].

Amasis a peint quatre olpés[6], sortes de pichets de forme ancienne, moins élégante que les œnochoés à bec trilobé. L'un de ces vases est au Musée britannique, le second est à Wurtzbourg, le troisième au Louvre, le quatrième était autrefois dans la collection Canino[7].

Du même artiste, nous connaissons trois amphores :

1. *Wien. Vorlegblät.*, 1889, pl. IV, 6.
2. *Wien, Vorlegeblät.*, 1889, pl. V, 2.
3. Les vases signés par ces artistes montrent un progrès, soit dans leurs proportions plus gracieuses, soit dans la composition décorative, soit dans le dessin des figures.
4. *Wien. Vorlegeblät.*, 1889, pl. III, 1°.
5. *Wien. Vorlegeblät.*, 1888, pl. II.
6. Voir Klein, *Meist. sign.*, pp. 43, 44, 45.
7. Voir *Wien. Vorgeblät.*, 1889, pl. III et IV, 1, 2, 3 et 4; et *Revue archéol.*, 1889, pl. IV.

1° British Muséum, n° 554. *A*. Achille et Penthésilée. — *B*. Memnon entre deux nègres[1].

2° Naples. Collect. Bourguignon. *A*. Athéné et Poseidon? — *B*. Deux guerriers.

3° Paris, Cabinet des Médailles[2].

Les amphores d'Amasis marquent un progrès décisif dans la fabrication des vases. Mieux que n'importe quelle gravure, les photographies de Giraudon permettent d'apprécier l'élégance et la fermeté des formes, la pureté des proportions, la délicatesse et la précision qui caractérisent les œuvres d'Amasis.

Plus de zones multipliées ni de tableaux rectangulaires; deux ou trois figures noires, admirablement placées, se détachent sur un fond clair. Seuls, l'orifice et le pied du vase sont peints en noir; la panse reste tout entière d'un ton légèrement lustré, très voisin de la couleur naturelle de la terre. La pâte céramique est si fine, le tournassage si parfait, que l'artiste se garde bien de faire disparaître l'argile sous une couche de vernis noir. De tout temps ce fut une règle, pour tous ceux qui ont su préparer une belle pâte céramique, de *laisser travailler le fond*.

Des deux anses partent de fines spirales accompagnées de palmettes, d'autres fois une simple branche de feuillage. Ces ornements gracieux viennent encadrer la composition principale de la façon la plus heureuse; cette souplesse du cadre est bien préférable aux rigides bordures que Timagoras employait sur ses hydries et qui s'accordent mal avec la rondeur des profils de vase[3].

Il se peut que le père ou la mère d'Amasis ait été d'origine égyptienne; il se peut que l'artiste ait fait lui-même un voyage à Cyrène ou à Naucratis; mais son style est pu-

1. Voir Gerhard, *A. V.*, III, pl. 207.
2. Voir Giraudon, I, pl. 30 et 31.
3. Voir Klein, *Meist. sign.*, pp. 43, 217 et 220.

rement attique. L'amphore de Londres nous montre, il est vrai, deux figures de nègres où les caractères ethnographiques sont assez bien observés. Ce sont bien les cheveux crépus, le nez retroussé, les grosses lèvres, les fortes mâchoires de la race éthiopienne; les jambes sont maigres, les pieds un peu aplatis, et, si l'on compare ces figures à celle du guerrier grec qui est auprès d'elles, on devine chez le peintre le désir de montrer la différence des deux races. Mais combien cet effort est encore timide! Le nez est retroussé plutôt qu'écrasé, le prognathisme n'a été observé qu'à demi; l'artiste athénien a des habitudes d'élégance, une sorte de distinction native dont il ne peut jamais se départir entièrement. Les peintres égyptiens sont bien autrement hardis et vrais dans l'expression des caractères ethnographiques.

Une description détaillée de l'un des plus beaux vases d'Amasis donnera une idée plus précise du talent de ce grand artiste. Je choisirai l'amphore du Cabinet des Médailles[1].

Rien n'est plus attique que le style de cette amphore, l'un des plus beaux vases qu'ait jamais produits la céramique grecque.

L'argile, d'un ton orangé, est du grain le plus fin, soigneusement épurée et polie; un tournassage parfait a donné au vase des parois minces et légères, des formes de la plus admirable pureté. Les proportions ont de l'élégance et de la vigueur, les profils sont étudiés avec un profond sentiment de la beauté des lignes. Remarquer l'orifice en forme de coupe, rappelant l'échine du chapiteau dorique; les deux petites moulures formant transition, placées au haut et au bas du col, qui s'élargit à sa base; l'épaule aplatie,

1. Cat. DURAND, nº 33. *Elite des mon. céram.*, I, 78 : Vases du duc de Luynes, pl. 1 et 2. — *Wien. Vorlegeblät*, 1889, pl. 3. — GIRAUDON, I, 30 et 31.

d'un galbe très ferme; la perfection de l'exécution des anses, le profil nerveux du pied, qui repose sur un souple bourrelet arrondi, analogue à la base des colonnes ioniques.

Composition décorative. — Les ornements sont savamment subordonnés aux figures qu'ils encadrent.

Sur le col, un double collier de petits cercles avec point central, d'où sortent alternativement des palmettes et des fleurs de lotus exécutées avec précision.

Sur l'épaule, de petites figures noires sont disposées comme une sorte de frise circulaire : ce sont des groupes de guerriers combattant deux par deux à la lance. Sous 'une des anses, un archer sans armes fuit en se retournant en arrière; il porte un carquois; sa tunique est noire semée de points rouges. Sous l'autre anse un trompette, vêtu de rouge, sonne dans un cor recourbé. Les épisèmes peints sur les boucliers des petits combattants sont incisés avec un soin extrême; on y remarque un sanglier, un cygne, un cerf, un bouc, une étoile[1].

Au-dessous des anses, qui sont placées verticalement, des ornements en spirale sont peints avec une grande pureté de dessin; ils donnent naissance à des palmettes. Ces volutes ornées encadrent de la façon la plus heureuse les deux sujets principaux. Sur beaucoup de vases à peintures noires, les figures sont, au contraire, encadrées d'une façon un peu rigide par des bandes rectangulaires dont les lignes droites s'accordent mal avec la surface arrondie qu'elles décorent.

La disposition souple et gracieuse adoptée par Amasis semble avoir été inventée par lui, bien qu'elle soit aussi employée par Exékias. L'usage des tableaux entourés d'un encadrement rectangulaire continua d'ailleurs sur les vases attiques, même après l'époque de ces deux maîtres.

1. Comparer monnaies de Cyzique, d'Éphèse, d'Antandus et de Tralles.

Au-dessous des sujets, trois lignes parallèles sont tracées avec une remarquable virtuosité; puis viennent : une petite zone de fleurs noires, de nouvelles lignes horizontales parallèles, extrêmement rapprochées les unes des autres, de chaque côté d'une ligne sinueuse, et enfin une double rangée d'arêtes rayonnantes.

Face A. — Dionysos barbu, couronné d'une branche de lierre peinte en rouge, tient, de la main droite, un grand canthare noir, orné de lignes incisées. Le dieu est vêtu d'une longue tunique noire sans plis, ornée de lignes sinueuses verticales incisées et de points rouges.

Son manteau n'est pas l'himation carré des Doriens; il semble arrondi sur l'un des côtés, comme la toge primitive. Ce manteau est entièrement noir, décoré seulement d'une bordure formée d'une série de Z incisés; il est posé sur les deux épaules et retombe sur les bras comme un châle. Les chairs de Dionysos sont peintes en noir; la barbe et les cheveux, très longs, qui descendent en mèches sur l'épaule droite, sont noirs également, mais couverts de fines incisions sinueuses et parallèles.

Devant le dieu, deux Ménades se tiennent debout, enlacées réciproquement par le cou. Les nus de ces deux figures sont dessinés par un simple contour brun et restent de la couleur du fond, sans peinture blanche. Cette sobriété dans l'indication des formes n'est pas une nouveauté : elle se rencontre sur d'anciens vases de Rhodes et de Corinthe; mais ici la simplicité du procédé sert à faire valoir la pureté du contour, elle est bien conforme au goût attique[1].

L'une des Ménades porte une tunique noire ornée de points et, dans sa partie inférieure, couverte de losanges formés par des lignes sinueuses qui se croisent; ces losanges sont décorés chacun d'une croix cantonnée de quatre

1 M. C. Smith donne à ce procédé le nom de dorien.

points; tous ces ornements sont incisés. Cette femme présente à Dionysos un lièvre qu'elle tient par les oreilles.

A droite, la seconde Ménade tient de la main gauche un cerf peint en noir, comme le vêtement sur lequel il se détache; ce cerf est finement dessiné; son pelage est moucheté de petits points incisés, mais l'artiste lui a donné des proportions singulièrement petites : il n'est pas plus grand que le lièvre. Sur une tunique décorée de bandes verticales, alternativement d'un noir uni et brodées d'ornements incisés, la Ménade porte une peau de panthère, dont la tête et les pattes de devant sont pendantes; chaque moucheture de la peau est indiquée par deux cercles concentriques incisés.

Les deux Ménades ont des colliers noirs et des boucles d'oreilles. Elles tiennent des rameaux de vigne, indiqués d'une façon conventionnelle : la tige est tordue en corde, les feuilles sont en forme de cœur. Le même feuillage, simplement incisé, couronne les cheveux noirs des deux femmes. Leurs deux têtes sont de profil, avec l'œil dessiné de face, tout grand ouvert; le point noir central éloigné des paupières donne au visage une expression égarée. Dans le haut de la composition on lit une inscription tracée avec une grande netteté en lettres noires :

ΔΙΟΝΥΣΟΣ ΑΜΑΣΙΣ ΜΕΠΟΙΕΣΕΝ

L'autre face de l'amphore représente Athéna et Poseidon.

ΑΘΕΝΑΙΑ ΠΟΣΕΙΔΟΝ

Une seconde signature est placée verticalement entre les deux personnages : ΑΜΑΣΙΣ ΜΕΠ..... Athéna est revêtue d'une tunique richement brodée (pois rouges sur fond noir et quadrillé orné de croix incisées). Son égide, à écailles imbriquées, est entourée de petits serpents sifflants; un casque couvre sa tête. De la main droite elle tient

une lance très mince; la main gauche est élevée et grande ouverte. Les chairs d'Athéna sont seules peintes en blanc.

Devant elle, Poseidon, debout, tient de la main droite un trident aussi mince que la lance de la déesse. Cette finesse excessive du trait est une sorte de parade de virtuosité. Le dieu est barbu, sa chevelure noire, ceinte d'une simple bandelette, se termine sur le front en petites boucles arrondies, tandis qu'elle pend en longues mèches sur les épaules. La tête présente exactement les mêmes caractères que celle de Dionysos, sur l'autre face du vase. La tunique de Poseidon est noire, étroite et longue, à raies verticales sinueuses, incisées, et semée de points rouges. Le manteau noir est bordé d'une zone de petits Z incisés qui forment une sorte de méandre.

Exékias. — Exékias est un contemporain d'Amasis, probablement son ami, son collaborateur ou son élève. Au Musée britannique, deux vases presque semblables sont signés, l'un par Amasis, l'autre par Exékias. M. Smith pense que celui d'Exékias est la copie du premier.

Chez ces deux maîtres, même précision, même pureté d'exécution, même style archaïque, poussant souvent jusqu'à l'exagération les caractères de la force musculaire unie à l'élégance et à la finesse un peu maigre des attaches.

Dans son amphore du Vatican et dans celle de Berlin, Exékias rivalise avec Amasis pour la souplesse du galbe et la grâce des proportions du vase. Le tournassage et le lustre noir sont d'une grande perfection. Peut-être cependant la courbe des profils est-elle un peu moins belle que chez Amasis; le raffinement devient excessif, le col est un peu trop creusé, l'épaule arrondie se relie à la panse avec plus de souplesse, mais avec moins de fermeté.

C'est surtout sur l'amphore du Vatican que les incisions, très multipliées, ont été poussées par Exékias au suprême degré de la finesse et de la précision.

Exékias affectionne la couleur noire et il la prodigue; on a dit avec raison : « le style noir d'Exékias. » Les vases d'Amasis restent, au contraire, d'un aspect très clair, dans leur ensemble.

Les coupes d'Exékias sont quelquefois décorées de grands yeux; leur pied est épais et trapu, comme celui des coupes de Nicosthènes : cependant la coupe de Munich a un pied élancé comme celui des coupes de Cyrène.

Dix vases portent la signature d'Exékias[1]. Ce sont :

Quatre amphores :

1° Héraclès et Géryon. — Louvre[2];

2° Achille et Penthésilée. — Musée britannique[3];

3° Héraclès et le lion. — Berlin;

4° *A*. Ajax et Achille. — *B*. Les Dioscures. — Rome[4];

6° Fragments;

Quatre coupes :

6° Dionysos sur un vaisseau. — Munich[5];

7° Coupe sans figures. — Munich;

8° Femme courant. — Louvre;

9° Coupe sans figures. — Athènes;

10° Fragments d'un deinos portant une inscription en alphabet sicyonien :

ΕΓΣΕΚΙΑΣ ΜΕΠΟΙΕΣΕ
ΧΠΑΙΝΕΤΟΜΜΧΔΟΚΧΝΓΑΡΟΠΟΙ
Επαίνετος μ'ἔδωκεν Χαρόπῳ

Néarchos. — Néarchos, fils d'Ergotimos, a peint un vase dont il ne nous reste qu'un superbe fragment conservé au Musée de l'Acropole d'Athènes[6].

1. Voir Klein, *Meist. sign.*, p. 38.
2. Gerhard, *A. V.*, II, 107.
3. Gerhard, *A. V.*, III, 206.
4. *Mon. d. Inst.*, II, pl. 22. — *Annali*, VII, p. 228.
5. Gerhard, *A. V.*, I, 69. — *Wien. Vorlegeblät.*, 1888, pl. VII.
6. *Wien. Vorlegeblät*, 1888, IV, 2.

L'exécution de la peinture conserve chez Néarchos, avec plus de largeur peut-être, la même précision vigoureuse du dessin, la même finesse d'incisions, qu'on admire chez Amasis et chez Exékias.

Les petits maîtres. — Klein a donné ce nom à quelques peintres dont les vases sont généralement plus intéressants au point de vue de la forme et de la fabrication que pour les peintures qui les décorent. Archiclès et Glaukytès appartiennent à la période précédente et ne devraient pas être classés dans cette série qui comprend :

Eucheiros, fils d'Ergotimos, dont nous connaissons trois coupes : une au Musée britannique, l'autre à Berlin, la troisième à Chiusi, collection Lunghini.

Ergotélès et Tléson sont tous deux fils de Néarchos. Tléson a peint une quarantaine de coupes[1].

Phrynos, un seul vase. Naissance d'Athéné[2].

Soklès nous a laissé deux vases et un fragment.

Néandros a peint deux coupes, dont l'une est au Musée du Louvre.

Hermogénès a peint 17 coupes.

Myspios et Ergotimos ont peint chacun une coupe.

Tlenpolémos et Sakonidès en ont signé chacun trois.

On sait que la fabrication des vases peints prit à Athènes un développement extraordinaire pendant la seconde moitié du VIe siècle. On pourrait donc affirmer *a priori* l'existence simultanée de plusieurs fabriques athéniennes, et les faits confirment pleinement cette supposition. On peut espérer d'arriver à reconnaître un jour les caractères distinctifs des principales fabriques athéniennes de vases à figures noires. Ce qui rend cette classification difficile et compliquée, c'est que le même peintre a souvent travaillé

1. Voir *Gaz. archéol.*, 1887.
2. *Élite céram.*, I, 56.

pour différents potiers et que le même potier a employé différents artistes pour décorer les vases qu'il fabriquait.

Les signatures d'artistes nous fournissent déjà quelques indications précieuses. Les potiers font généralement suivre leur nom du mot ἐποίησεν, tandis que les potiers ajoutent à leur signature le mot ἐγραψεν. Souvent il est vrai, le même artiste a rempli les deux fonctions. Amasis et Exékias sont dans ce cas. Cependant, en général, on peut distinguer ces deux classes de céramistes. Le grand fabricant doit avoir proportionnellement un terrain assez considérable pour préparer et laisser pourrir l'argile[1] et d'ateliers pour les tours à potiers[2].

Le séchage des vases, leur polissage, la préparation du lustre noir, des couleurs rouges et blanches, des couvertes ou glaçures, la construction des fours et la cuisson des vases, enfin la boutique de vente, tout cela nécessitait une installation assez importante, des capitaux et tout un personnel d'ouvriers et d'esclaves. — Le peintre, malgré tout son talent, n'était qu'un simple employé subalterne, un bien mince personnage auprès du riche patron qui exportait au loin les produits artistiques de ses ateliers et qui dédiait aux dieux sur l'Acropole de splendides ex-voto.

Chaque fabrique semble avoir eu ses formes de prédilection. Les couleurs présentent aussi quelques nuances caractéristiques : tel atelier a employé un noir intense, très luisant, posé sur un enduit d'un jaune orangé vif, qui fait disparaître entièrement le ton naturel de l'argile ; tel autre fabricant se contente d'aviver la couleur de la terre par une couverte transparente ; celui-ci donne à ses fonds

1. On sait que la pâte céramique, soigneusement épurée et triturée, doit subir l'opération du marchage, puis celle du pourrissage, qui dure souvent de longues années. Les Chinois se transmettent, dit-on, de père en fils, la pâte de porcelaine et ne s'en servent que lorsqu'elle a vieilli cent ans. Cette précaution empêche les vases de se fendre à la cuisson.

2. A Athènes, les tours à potiers et tout l'outillage étaient très perfectionnés déjà, à en juger par la précision du tournassage.

une coloration plus sombre, d'un rouge fauve. Celui-là se sert d'un noir moins foncé, plus olivâtre, qui ressemble à la patine de certains bronzes ou plutôt à certains laques de la Chine ou du Japon.

Au point de vue des sujets, de la composition et du style, les peintres de vases à figures noires peuvent être classés en deux écoles : les idéalistes et les réalistes. Les premiers choisissent des sujets religieux ou héroïques; leur but est la beauté de la forme et l'élévation de la pensée.

L'école idéaliste au VIe siècle avant Jésus-Christ. — C'est principalement à Athènes que semble s'être formé ce qu'on pourrait appeler le beau style archaïque grec, celui qu'on désigne souvent sous le nom de style sévère. Les défauts mêmes de ce style ne sont que l'exagération de qualités très réelles : la rigueur extrême d'un dessin très serré, nerveux et tendu jusqu'à la raideur; une pureté de contours affirmée jusqu'à la sécheresse. La finesse des attaches, le développement excessif de la largeur du torse et de la musculature des cuisses, ne sont que l'indication outrée des caractères d'élégance et de vigueur qui constituent la beauté exceptionnelle de la race grecque. L'ignorance de la perspective produit, dans le dessin des formes du corps humain, des effets bizarres et de nombreuses incorrections qui ne disparaîtront guère, dans les peintures de vases, qu'après l'époque de Phidias. Les mains, par exemple, sont traitées d'une facon conventionnelle; les peintres ne connaissent qu'un petit nombre d'attitudes et ne se sont pas encore rendu compte de la possibilité d'exprimer par le dessin les positions si variées des doigts.

Mais les proportions du corps humain ont déjà une véritable beauté. C'est le sens de la mesure qui assure à l'art grec une éclatante supériorité sur les arts des autres peu-

pies et des autres temps, par exemple sur l'art du moyen âge, sur l'art chinois ou japonais.

Le réalisme dans les peintures de vases à figures noires. — Le mot réalisme a toujours été employé dans deux sens très distincts : dans un sens favorable, il se confond avec l'observation sincère de la nature, qui, seule, peut renouveler la tradition et préparer les progrès de l'art.

Pris en mauvaise part, le mot réalisme signifie recherche de la laideur et de la vulgarité.

Les peintres grecs ont connu ces deux sortes de réalisme.

De bonne heure, ils s'exercèrent à représenter des scènes de la vie réelle : cependant ces représentations furent longtemps exécutées de souvenir. L'idée si simple de se placer devant un modèle vivant et d'en faire un portrait fidèle ne vint pas tout d'abord à l'esprit des premiers artistes ; heureusement la puissance de leur imagination et la vigueur de leur mémoire compensaient largement ce qui pouvait manquer à leur méthode.

Lorsque Clitias nous montre le débarquement de Thésée, il trouve, dans l'observation de la réalité, des traits pleins d'originalité expressive. L'un des jeunes gens échappés au Minotaure se jette à la nage pour gagner plus vite le sol de la patrie. Plus loin, se déroule une danse naïve, qui fête le retour inespéré. Malgré les gaucheries inhérentes à l'art archaïque, la scène est pleine de naturel et de vie. Tout cela a été vu, senti et compris ; tout cela est charmant, d'une grâce ingénue, faite d'observation et de sincérité.

Nous avons vu Cholchos cherchant la variété des attitudes chez les animaux, Amasis indiquant, dans ses figures de nègres, quelques caractères ethnographiques ; ce réalisme-là est excellent et très modéré.

L'auteur inconnu de la coupe d'Arcésilas va déjà plus

loin. Lorsqu'il nous fait assister à la curieuse scène de la pesée du silphion, la recherche du caractère approche de la caricature.

Avec un très réel talent, avec une science déjà plus développée, Kleisophos nous apporte un échantillon saisissant de la seconde espèce de réalisme. Du premier coup, le hardi novateur dépasse tout ce que le mauvais goût de nos romanciers contemporains a osé décrire en fait de saletés repoussantes.

Le tableau, peint sur une œnochoé trouvée à Athènes en mars 1889, pourrait avoir pour titre : « Les effets du vin nouveau [1]. »

Figurez-vous une réunion d'ivrognes, abrutis déjà par d'abondantes libations, et qui continuent à boire en braillant ou en jouant de la flûte. L'un d'eux porte sur son dos un de ses compagnons qui, le corps vu de face, le ventre en l'air, les jambes écartées, se soulage abondamment après un festin trop copieux. Cet atticisme-là semble annoncer les grasses plaisanteries d'Aristophane.

Dans les danses burlesques, si souvent peintes sur les vases corinthiens, les satyres en rut prennent des postures de singes, mais ce sont des caricatures; l'indécence et la grossièreté comiques sont sauvées, dans une certaine mesure, par la fantaisie et par l'absence de réalité; l'artiste nous transporte dans un monde imaginaire, et ce sont des êtres fabuleux, ceux dont il étale si complaisamment les obscènes drôleries.

L'œuvre de Kleisophos est tout autre. Le peintre a conservé, il est vrai, quelques-unes des formules du dessin archaïque : les pieds des hommes qui marchent restent entièrement posés à plat sur le sol; les yeux et les oreilles sont figurés selon les vieilles recettes convenues, mais la tendance de cet art n'en est pas moins entièrement nou-

1. Voir *Mittheil. Athen. Abth.*, IV, 4, et *Wien. Vorlegeblät.*, 1898.

velle. C'est la vie réelle, vue par un observateur impitoyable, qui rejette toute fantaisie. Kleisophos ne cherche pas la caricature; il ne veut pas faire rire, il veut être vrai; il nous montre déjà des *documents humains*, des laideurs physiques, des jambes un peu maigres portant un gros torse que les années commencent à déformer. Les types sont variés; des lèvres minces s'entr'ouvrent ou s'avancent. Il y a là une recherche des caractères individuels, avec un oubli complet de la beauté et de la noblesse des formes, quelque chose de brutal et de barbare qui détonne au milieu des raffinements abstraits et des coquetteries exquises de l'idéalisme attique.

L'œnochoé de Kleisophos porte une seconde signature. C'est un nom déjà connu, celui de Xénoclès. Tout porte à croire que Xénoclès a façonné le vase et que Kleisophos l'a peint. Or, malgré la rapidité avec laquelle les progrès s'accomplissent dans l'art attique à cette époque, il est difficile d'admettre que le Xénoclès, que nous connaissons par des coupes de style très archaïque, ait pu vivre encore à l'époque relativement récente de Kleisophos. Les tendances si nouvelles, si éloignées du grand art religieux, héroïque, synthétique et idéaliste, sont accompagnées ici par un développement considérable dans la science de la composition et du dessin. De pareils progrès ne se font pas en quelques années; peut-être, contrairement à l'avis de M. Schneider, faut-il supposer l'existence d'un second Xénoclès qui aurait façonné l'œnochoé de Kleisophos.

Kleisophos emploie très sobrement les retouches rouges; il a renoncé aux retouches blanches et aussi à ces branches de feuillage conventionnel qui servaient de remplissage pour les fonds des scènes bachiques de l'époque précédente. A moins qu'il n'ait devancé les artistes de son temps, Kleisophos ne semble pas devoir être placé avant le commencement du ve siècle.

Athènes était une ville internationale, un rendez-vous

d'artistes, de poètes et de savants venus de tous pays. On a supposé, sans preuves sérieuses, que l'école réaliste d'Athènes n'était qu'un écho d'une prétendue école gréco-égyptienne, créée par les Grecs de Naucratis sous l'influence de l'art saïte. Dans cette hypothèse, la coupe d'Arcésilas pourrait être considérée comme le point de départ du nouveau style, très peu attique il est vrai, qui s'est développé dans les ateliers de Nicosthènes et de Kleisophos. Nous verrons quelques traces de ce style dans certains vases d'Euphronios, de Doris et de Brygos ; mais le réalisme trouvera sa plus complète expression au ve siècle, dans les œuvres d'un grand peintre de tableaux, Pauson. La tendance de cet art était alors trop éloignée du goût régnant pour obtenir la faveur du public. On ne lutte pas aisément contre un courant dirigé par des hommes qui ont nom Polygnote et Phidias. Pauson, malgré son talent, probablement très grand, malgré l'intéressante nouveauté de son point de vue, la recherche des caractères individuels, resta incompris et dédaigné, dans une pauvreté qui lui attirait les railleries d'Aristophane.

Il faudra attendre l'époque de Théocrite, celle des successeurs d'Alexandre, pour assister au triomphe du réalisme dans l'art grec. Mais ce réalisme sans grandeur sera fait d'analyse mesquine et de fausse naïveté; il ne peut, en aucune manière, remplacer pour nous les œuvres perdues de Pauson.

Époque de transition. — L'idée de remplacer les figures noires, qui se détachaient en silhouettes sur le fond orangé des vases, par des figures dessinées au trait, et *réservées* d'un ton orangé sur un fond peint en noir, marque, pour la céramique grecque, le début d'une ère nouvelle.

Certains artistes, qui avaient peint d'abord, selon l'ancienne méthode, des vases à figures noires, ont signé éga-

[illegible] de figures [illegible]. Ces [illegible] que Klein a [illegible] du nom de l'un d'entre [illegible].

[illegible] que je n'entre-[illegible].

Vases à figures noires
Influences en dehors de l'Attique.

[illegible] a fait classer [illegible] des vases qui sont en réa-[illegible] à la [illegible], on pourrait [illegible] qui nous occupe tous les [illegible] est monochrome. L'em-[illegible] importante sépa-[illegible] de peintures.

[illegible] le style développé, semblent [illegible] qu'il [illegible] excellents dessinateurs, dans la [illegible] du VIe siècle. On peut même observer, dans l'histoire de la céramique, un fait qui est d'ailleurs constant dans toute l'histoire de l'art : chaque maître traîne à sa suite une série d'élèves et d'imitateurs, dont les œuvres moins habiles pourraient facilement passer pour plus anciennes que celles du maître. Les successeurs maladroits ressemblent à des précurseurs. Cependant, à l'époque qui nous occupe, l'art grec est en pleine période de croissance ; il grandit et se développe très rapidement ; l'on peut, pour ainsi dire, mesurer sa taille à telle date déterminée. Chaque progrès dans la science du dessin est une conquête qui demeure acquise, et cette marche en avant se fait par étapes distinctes. Il faudra les efforts

1. Voir *Vases peints du Cabinet des médailles*, photo. de GIRAUDON, IIe vol., 1re livraison.

successifs de plusieurs générations d'artistes de génie pour arriver au complet épanouissement de cet art grec, si voisin de la perfection, qu'il n'a jamais été dépassé, du moins au point de vue de la beauté de la forme. — Il serait intéressant d'arriver à déterminer avec précision la date de chacun de ces progrès. Quelques rapprochements, faits entre certaines peintures et des événements historiques connus, permettront peut-être de poser quelques jalons chronologiques.

CHAPITRE VII

HYPOTHÈSES

Les fabriques athéniennes de vases peints vers l'époque de Pisistrate, 560-527 av. J.-C. — Les sujets préférés. — Embellissements d'Athènes. — Naissance d'Athéné. — La fontaine Callirhoé. — La procession des Panathénées. — Mariage mystique d'Héraclès et d'Athéné. — Amasis et Pisistrate. — L'orphisme. — Culte de Dionysos. — Hipparchos acclamé.

Il est permis de regretter cet excès d'idéalisme qui, de tout temps, même en Flandre et en Hollande, a fait négliger aux meilleurs artistes la représentation fidèle des grands événements historiques dont ils avaient été témoins.

M. Pottier a donné [1] la liste des personnages célèbres dans l'histoire, que nous trouvons représentés sur les vases peints. Cette liste est courte et ne satisfait que bien incomplètement notre curiosité. Nous y trouvons quatre rois : Codrus, Arcésilas, Darius, Crésus ; quelques poètes : Orphée, Linos, Alcée, Sapho, Anacréon ; enfin les deux tyrannicides Harmodios et Aristogiton. Aucune de ces peintures ne peut d'ailleurs être considérée comme un vé-

1. Dumont, *Céram.*, 5e fasc., p. 361, note 3.

ritable portrait. M. Pottier insiste avec raison sur le caractère impersonnel de ces figures, sur la nature idéaliste de l'art grec « qui vit étranger aux réalités de l'histoire ». Même lorsque les peintres traitent des sujets de genre, « le réalisme naît tout entier de l'observation des formes et des attitudes, de l'étude approfondie de l'homme en général, jamais d'un homme en particulier ».

Il ne faut donc pas espérer rencontrer sur les vases peints rien qui ressemble, de près ou de loin, aux bas-reliefs de la colonne Trajane.

Mais si les peintures de vases ne nous offrent pas la représentation précise de tel ou tel événement historique, peut-être est-il permis d'y chercher parfois une allusion indirecte à ces événements. Ces allusions qui aujourd'hui manquent, il est vrai, pour nous de certitude, devaient charmer les contemporains, pour lesquels elles étaient claires et transparentes. Le goût des Grecs pour la peinture allégorique ne saurait être mis en doute : ils sont les inventeurs de ce genre qui plaisait à leurs esprits subtils.

Si les peintures des vases à figures noires pouvaient être considérées comme renfermant des allusions à des événements connus et datés, la date de toute une série de vases du même style se trouverait par là déterminée, et ce serait un précieux jalon pour l'histoire de la céramique.

Bien que Pisistrate ait élevé un autel aux douze dieux, le culte de toutes les divinités était loin d'avoir à Athènes une importance égale, vers le milieu du VIe siècle avant notre ère.

Sans abandonner le culte de Zeus, la faveur populaire s'attache tout d'abord à Athéné, la déesse nationale, puis au héros des Doriens, Héraclès, puis au nouveau culte transformé par les orphiques, celui de Dionysos, enfin au protecteur des poètes et des musiciens, à Apollon, qu'accompagne sa sœur Artémis.

Les autres divinités ne sont pas oubliées : Poseidon, par

exemple, occupe encore une place importante ; mais le rôle de la plupart d'entre elles semble devenu un peu secondaire. Quelques-unes, comme Cybèle, Hestia, Hadès, les Muses, sont très rarement représentées.

Le culte de Pan ne fut apporté d'Arcadie à Athènes qu'à l'époque de la bataille de Marathon[1].

Pisistrate voulait faire d'Athènes la capitale du monde civilisé ; ses constructions grandioses transformèrent la ville. L'ancien Parthénon fut construit sur l'Acropole. Au sûd, dans la ville basse, s'éleva le temple d'Apollon Pythien, et l'on commença celui de Zeus Olympien. Dans la partie nord-est de la ville, Pisistrate décora le Lycée, jardin où la jeunesse allait s'exercer à la palestre. L'Académie, terrain bas, planté d'arbres et voué au culte d'Éros, devint un lieu de plaisance fréquenté par des Athéniens[2]. Lorsque les peintres de vases à figures noires, contemporains d'Amasis, nous montrent la naissance d'Athéné, pour eux, la déesse n'est pas seulement la protectrice de la ville, mais une personnification d'Athènes : c'est la ville elle-même. La voici qui sort toute armée du cerveau de Jupiter ; c'est à la fois la glorification de la cité et de celui qui a, le premier, pressenti ses hautes destinées[3].

Au siècle suivant, lorsque, après la guerre des Perses, Athènes renaîtra de ses cendres, le même sujet sera repris par Phidias, avec la même intention symbolique.

C'est peut-être la naissance d'Athènes, aussi bien que celle d'Athéné, que célèbre le peintre d'une belle amphore du Musée britannique[4].

Sur le revers du vase, nous trouvons une scène fréquem-

1. Hérodote, II, 5. — Eschyle, *Perses*, V, 445. — Hésiode ne connaît pas le dieu Pan ; c'est ce que nous apprend Strabon, XIII, p. 588. — Maury, *Rel. de la Grèce*, I.

2. Voir Curtius, *Hist. grecque*.

3. Voir Gerhard. *A. V.*, I, 1.

4. *Élite céram.*, I, 65. — A. Rayet et Collignon, p. 101.

ment reproduite : le départ d'un guerrier. Ici, ce guerrier est désigné sous le nom de Callias.

Selon MM. Rayet et Collignon, ce Callias serait le fils de Phœnippos et le neveu d'Hipponicos, celui qui remporta, aux jeux pythiques, le prix de la course des quadriges, fut à Olympie le second pour le même concours, et y obtint, en 564, la victoire à la course de chevaux montés [1]. « Il fut l'opposant le plus acharné de Pisistrate, et lorsque le tyran eut été exilé, il osa seul se porter acquéreur de ses biens mis à l'encan. »

Ce vase fut probablement donné en prix à Callias dans un concours des Panathénées, pendant l'un des deux exils du tyran. « Callias, ajoutent MM. Rayet et Collignon, mourut avant le rétablissement de la démocratie, et il est peu probable que le vase ait été peint avant son décès. » « Il n'est donc nullement chimérique de le regarder comme le témoignage de ce que savaient produire les meilleurs ateliers d'Athènes presque exactement au milieu du VIe siècle [2]. »

La fontaine Callirhoé. — Pisistrate avait conduit par des aqueducs souterrains, qui subsistent encore, les sources des montagnes jusqu'à la ville, où elles alimentaient les fontaines publiques, de sorte que la source antique de Callirhoé, ou fontaine aux belles eaux, put être réservée pour le service des dieux et les cérémonies du culte. Un petit édifice dorique fut construit, et, sur le mur du fond, neuf mufles de lion versaient l'eau sainte. De là, le nom d'*énnéacrounos*, donné depuis à la fontaine [3].

De nombreux vases à figures noires nous montrent des

1. C'est probablement le même Callias qui dédia sur l'Acropole la statue d'Athéné assise, sculptée en marbre par Eudoios.

2. *Hist. de la céram.*, p. 104. Comparer *Wien. Vorlegeblät.*, 1889, pl. IV, 5.

3. Voir Curtius et Duruy.

représentations de la fontaine Callirhoé[1]. L'un des plus souvent signalés est une hydrie du Musée britannique.

Ce vase est dédié au bel Hippocratès. Il ne peut être ici question d'Hippocratès père de Pisistrate, il s'agit plutôt du frère de Clisthènes, de celui qui travailla de toutes ses forces à l'expulsion d'Hippias, fils de Pisistrate, et au rétablissement des institutions démocratiques[2].

Ce vase, ainsi que beaucoup d'autres qui représentent le même sujet, est un monument commémoratif des embellissements faits à Athènes à l'époque de Pisistrate.

C'est seulement à l'époque de Pisistrate que les Athéniens commencèrent à célébrer, tous les quatre ans et dans la troisième année de l'Olympiade, la naissance d'Athéné, patronne de leur pays. Au lever du soleil, la procession se formait au Céramique extérieur et entrait dans la ville par les deux portes (dipylon); elle traversait l'agora et se dirigeait vers les Propylées.

Par deux fois, Pisistrate exilé avait choisi, pour rentrer dans la ville, le jour de la fête d'Athéna.

« Il y avait, dans le bourg de Péania, une femme nommée Phya, haute de quatre coudées moins trois doigts, et d'une beauté remarquable. Pisistrate la revêtit d'une armure complète et la plaça sur un char qui marcha vers la ville. Il était précédé de hérauts qui criaient : « Athéniens, recevez favorablement Pisistrate, celui de tous les hommes que Minerve honore le plus et qu'elle ramène elle-même dans sa citadelle. »

M. Haussoullier[3] a déjà rapproché de ce récit une peinture de vase à figures noires[4].

1. Peut-être ces vases étaient-ils donnés comme cadeaux de noces, et méritent-ils le nom d'amphores nuptiales.
2. Voir Rayet et Collignon, p. 113.
3. Duruy, *Hist. grecque*, I, 434.
4. Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, II, 136.

Souvent une composition presque semblable au triomphe d'Athéné nous montre l'apothéose d'Héraclès.

Coiffé et revêtu de la dépouille d'un lion, le héros, debout sur un quadrige, porte sa massue sur l'épaule. Près de lui, Athéné elle-même tient les rênes.

N'est-ce pas là un témoignage de l'union récente accomplie dans Athènes entre le culte national et celui d'Héraclès, culte apporté par les Doriens et protégé par Pisistrate?

Dans les combats qu'Héraclès soutient contre les monstres, Athéna étend sa protection sur le héros; souvent même l'union des deux divinités est figurée plus clairement encore. De nombreuses peintures de vases à figures noires sont connues sous le nom de Mariage mystique d'Héraclès et d'Athéna[1].

Une olpé d'Amasis, au Musée du Louvre, nous montre Athéna accompagnée de Poseidon, d'Hermès et d'Héraclès[2].

« Ce fut sans doute un événement considérable dans l'histoire religieuse des Grecs, dit M. Pottier, que cette sorte de conciliation opérée entre le culte ionien, personnifié par Poseidon et Athéné, et le culte dorien représenté par Héraclès, le héros légendaire du Péloponnèse. » M. Pottier semble admettre « que l'influence de Pisistrate ne fut pas étrangère à ce concept où la politique avait sa part, en faisant d'Athènes un centre religieux où s'unissaient et se fondaient les deux cultes principaux des races helléniques. »

« Le patriotisme des artistes athéniens devait entrer rapidement dans les mêmes vues, en symbolisant, sur toutes sortes d'œuvres d'art, l'union des deux divinités. De là ces séries nombreuses de *mariages mystiques* entre Athéné et Hercule qui apparaissent sur les vases à figures noires attri-

1. Voir Gerhard, *Coupes grecques et étrusques*, C. 2, 9, 11, 13. — Heydemann, *gr. vas.*, pl. 3, 4 et 5.
2. *Rev. archéol.*, 1889, pl. 31.

bués actuellement à la période des Pisistratides, de là son rôle de protectrice auprès du héros dans ses différents combats. »

L'importance que le culte d'Héraclès avait prise à Athènes au VIe siècle nous est attestée par les fragments de sculptures en tuf trouvés récemment sur l'Acropole.

De même que chacun des rois de France a eu son peintre en titre, je croirais volontiers qu'Amasis fut le potier officiel de Pisistrate.

Sur l'olpé de la collection Canino[1], c'est, je crois, Pisistrate lui-même qui donne à Héraclès une si cordiale poignée de main. Nous sommes bien transportés à la cour du tyran, dans ce milieu à peine sorti de la barbarie et déjà raffiné par une civilisation précoce; milieu qui présente les plus curieuses analogies avec les petites cours italiennes du XVe siècle. Le héros a endossé ce jour-là sa plus belle peau de lion, par-dessus une tunique collante et écourtée, qui laisse voir ses énormes cuisses; il s'avance en inclinant légèrement le torse, avec cet empressement plein d'une politesse un peu affectée qu'on ne rencontre que chez les gens « du meilleur monde ». Pisistrate, plus calme, conserve la dignité d'un monarque oriental. De chaque côté, un garde fait le salut militaire en élevant la main. L'exagération de la musculature, la finesse excessive des attaches, la précision extrême d'un dessin tendu, marquent ici le point culminant du style grec archaïque. L'atticisme deviendra promptement une manière dont la coquetterie affectée trouvera ses formules dans les figures féminines de l'Acropole.

Peut-être les sujets tirés de la légende d'Hercule étaient-ils choisis de préférence par les familles doriennes qui avaient trouvé un refuge à Athènes.

L'importance que les Athéniens attachaient à l'union

1. Micali, *Monum. per servire*, etc., 76. — *Wien. Vorlegeblät.*, 1889, pl. IV.

des deux races, union dans laquelle ils jouaient le rôle glorieux de protecteurs, nous est attestée par l'histoire de la grande peinture grecque. Même après la guerre du Péloponnèse, le souvenir n'en sera pas effacé. Un des tableaux célèbres d'Apollodore le Skiagraphe représentait les Héraclides, avec Alcmène et la fille d'Héraclès, implorant la clémence des Athéniens.

Pamphile avait représenté, dans un tableau exposé au portique Pœcile, les Héraclides venant implorer le secours des Athéniens contre Eurysthée. Ce tableau nous est décrit par Aristophane[1].

« Quelqu'un viendra s'asseoir auprès du tribunal, un rameau de suppliant à la main, entouré de sa femme et de ses enfants, absolument comme les Héraclides de Pamphile[2] ».

Athènes commençait à exercer sa puissance d'attraction sur les poètes, les philosophes et les artistes : tous s'y donnaient rendez-vous.

Un puissant foyer de lumière se trouve ainsi créé, qui dès lors rayonne sur le monde hellénique. Dejà le mélange des races s'opère, et le génie athénien sait s'assimiler les qualités les plus diverses. Les styles ne se confondent pas, mais ils sont employés simultanément, chacun selon son caractère expressif. Les architectes ioniens apprennent à se servir de l'ordre dorique, et les poètes lyriques, tels que Simonide de Céos conservent les traditions du dialecte dorien. Le merveilleux développement de la poésie est rappelé dans les peintures de vases par les nombreuses représentations d'Apollon citharède. Athéné et Héraclès jouent aussi de la lyre. De telles peintures charmaient les contemporains, à la fois comme un témoignage du développement de la culture attique, et comme un hommage reli-

1. *Plutus*, 385.

2. Ce Pamphile ne doit pas être confondu avec le peintre de Sicyone qui vivait au IVe siècle et qui fut le maître d'Apelles.

gieux rendu à des croyances qui avaient alors pour les Athéniens tout l'attrait de la nouveauté.

A cette époque, se produisit en Grèce un grand mouvement religieux que l'on prétendait rattacher aux anciens hymnes d'Orphée et qui se développa surtout sous l'influence des doctrines de Pythagore[1].

Dionysos fut le dieu principal de l'orphisme : il forma avec Démèter et Korè une sorte de trinité mystique. Ce mouvement religieux a laissé sa trace dans les peintures de vases. Dès lors, la plus belle place fut réservée, non plus à des scènes de la vie réelle, comme précédemment sur les vases du Dipylon, mais à des sujets mythologiques.

« Pisistrate était possesseur de grands vignobles sur les hauteurs de la Diacria. C'est de là que partaient les processions bachiques, organisées par ses fermiers, dans les diverses fêtes des vignerons, des pressoirs et du vin nouveau. Dionysos était le dieu des paysans ; son culte fut favorisé par le tyran qui cherchait à s'appuyer sur le peuple pour briser la puissance de l'aristocratie. Dans ces fêtes, la gaîté faisait oublier les distinctions de rang. Les fêtes de Dionysos étaient célébrées par des chœurs de danse et par le chant choral du dithyrambe, inventé par Arion et perfectionné par Lasos[2]. »

Thespis d'Icaria, l'un des Diacriens de Pisistrate, fut le premier qui intercala dans les chœurs des tirades parlées, dont le débit fut confié à un acteur ou répondant (ὑποκριτής).

Les peintres de vases n'étaient pas encore assez habiles ou assez observateurs pour essayer de nous montrer une image de ces premières représentations théâtrales. Mais les scènes de vendanges sont fréquentes à cette époque sur les vases peints. Les images de Dionysos devaient

1. Voir Jules Girard, *le Sentiment religieux en Grèce.*
2. Curtius, trad. par Bouché-Leclercq.

plaire à Pisistrate comme à tous ceux qui prenaient part à l'organisation de ces fêtes, nouvelles alors, d'où devait sortir le théâtre grec.

Pisistrate osa même ériger à Bacchus une statue dans laquelle on reconnaissait son propre portrait[1]. La hardiesse du sculpteur fut considérée comme sacrilège ; cependant il n'est pas impossible qu'elle ait été imitée par un peintre de vases.

On trouvera sans doute l'hypothèse trop hardie ; mais je suis tenté de reconnaître, sur une amphore d'Amasis[1], dans la figure de Dionysos, Pisistrate lui-même, et devant lui, ses terres personnifiées par deux Ménades qui lui présentent un cerf et un lièvre. On pourrait dire leur nom : l'une serait Icaria, sur les hauteurs de la Diacria, non loin de Marathon, et l'autre Brauron, renommée pour ses fêtes bachiques. Le pays natal des Pisistratides était le séjour du Dionysos attique. C'est peut-être là que Pisistrate allait chasser le lièvre et le cerf.

Si la peinture d'Amasis ne nous montre pas un véritable portrait de Pisistrate, ce grave personnage, aux longs cheveux, à la tunique brodée, recouverte d'un manteau noir, nous donne du moins une image exacte du costume et de l'apparence d'un riche Athénien de ce temps[2].

Selon M. Studniczka[3], ce serait dès l'époque de Pisistrate que la nouvelle technique, à figures réservées en clair sur fond noir, aurait pris naissance.

Sept vases peints portent des acclamations au bel Hipparchos[4], et de ce nombre sont deux coupes signées d'Épictétos, l'une au Musée britannique, l'autre au Louvre.

Faut-il, comme l'a proposé M. Studniczka, reconnaître dans cet Hipparchos le fils même de Pisistrate ? La ques-

1. Athénée, p. 533. — Pausanias, I, 2, 5.
2. Cabinet des médailles.
3. *Iahrbuch d. Inst.*, 1887, II.
4. Voir K. Wernicke, *Lieblingsnamen*, 33.

tion est encore discutée. M. Wernicke fait observer que le nom d'Hipparchos fut, il est vrai, proscrit et interdit après la chute des tyrans; mais ce nom a pu être donné fréquemment avant cette époque. Quoi qu'il en soit, même en admettant que l'éphèbe acclamé sur ces vases ne soit pas le fils de Pisistrate, il n'en reste pas moins très probable que ces peintures soient antérieures à la chute de la tyrannie.

On le voit, à défaut de preuves irréfutables, du moins les probabilités abondent, et les beaux vases à figures noires peuvent être, avec vraisemblance, datés de l'époque de Pisistrate, c'est-à-dire placés entre l'an 560 et l'an 527.

Si cette chronologie est admise pour les peintures de vases, le style de ces peintures pourra être comparé à celui de certaines statues. On remarquera, par exemple, que les figures nues peintes par Timagoras[1] sont, pour les proportions et le caractère du dessin, très proches parentes de l'Apollon de Ténéa; elles diffèrent beaucoup plus des statues considérées comme des reproductions de l'Apollon que Canachos avait exécuté pour le sanctuaire de Didymes. L'Apollon de Ténéa, malgré son caractère très archaïque, pourrait ne pas être de beaucoup antérieur à l'an 560.

1. Voir *Wien. Vorlegeblät.*, 1889, Taf. V, 4b.

CHAPITRE VIII

COUPES DORIENNES DITES DE CYRÈNE OU DE NAUCRATIS

Caractères distinctifs des vases de cette série. — Coupe de Polyphème. — Coupe d'Arcésilas. — Hypothèses : 1° Provenance. — *Kyréné*, par M. Studniczka. — La liste de M. Puchstein; 2° Dates.

WELKER, *Antike Denkmäler*, p. 494.
O. JAHN, *Vasensamm. Einleit*, p. C. 1.
MILCHHÖFER, *Anfänge d. K.*, p. 174.
BRUNN, *Probleme*, p. 34.
KLEIN, *Euphron.*, p. 76.
POTTIER-DUMONT, *Céram.*, 4e fasc., 306.
RAYET et COLLIGNON, *Hist. de la Céram.*, p. 81.
SAGLIO, *Gaz. Archéol.*, 1887.
MICALI, *Storia d. art.*, III, 169, tav. 97.
INGHIRAMI, III, 250, et IV, 334.
PUCHSTEIN, *Arch. Ztg.*, 1881, pl. 10, 11, 12, 13. — 1880, p. 185.
Monum. d. Inst., I, 47.
DE LUYNES, *Annali*, 1821, I, 283.
BRONGNIART, *Traité*, 33, 2.
BIRCH, *Hist. of an. Pot.*, en titre.
COLLECTION DURAND.
HEYDEMANN, *Annali*, 1878, 229.

Mon. Piot, [illegible].
Duruy, *Hist. des Grecs*, I, 792.
Babelon, *le Cabinet des antiques*, p. XII.
Strzygowski, *Kyrene*.

L'observation d'un certain nombre de caractères particuliers, communs à toute une série de vases, a permis de déterminer, avec une grande probabilité, l'existence d'une fabrique spéciale.

La coupe de Polyphème, celle d'Arcésilas, et celle enfin qui représente peut-être la nymphe Kyréné, servent de types pour cette classe de vases peints.

L'argile, comme celle de Corinthe, est d'une légèreté extraordinaire. Sa couleur, généralement rosée ou orangée, est difficile à observer parce qu'elle est le plus souvent recouverte d'un enduit blanc, analogue à celui que l'on peut voir sur certains vases de Nicosthènes.

La forme employée avec prédilection pour les vases de cette fabrique est celle d'une coupe à panse arrondie par le bas et surmontée d'une partie évasée, formée d'une section horizontale de cône renversé, c'est-à-dire dont le profil est une ligne droite placée obliquement. Le pied est mince et élevé, un peu plus épais cependant dans la coupe de Polyphème que dans celle d'Arcésilas. Cette forme fut usitée à Athènes dans la seconde moitié du VIe siècle avant J.-C.[1].

Les anses sont formées d'un mince rouleau d'argile régulièrement arrondi; elles sont fines et légères, mais, pour la fermeté des plans, pour la variété savante des épaisseurs et des courbures, l'habileté des transitions et des attaches, elles n'approchent pas des anses que l'on

1. Comparer, par exemple, deux coupes signées de Tléson (Gerhard, *Vases et coupes du musée de Berlin*, pl. 30, nos 5 et 7), et surtout une coupe signée de Xénoclès (Raoul-Rochette, *Monum. d'ant. fig.*, pl. 49). On trouverait l'origine de cette forme dans les vases égyptiens (Prisse d'Avennes, *Nécropole de Thèbes, XVIIIe Dynastie*).

admire sur les belles coupes attiques. Celles-ci sont des chefs-d'œuvre de fabrication, dont les céramistes modernes se voient obligés de faire des moulages, lorsqu'ils veulent les reproduire avec fidélité, tant il est difficile d'en modeler à la main une bonne copie[1].

Décoration. — Sur un fond très lisse, d'un blanc crémeux ou légèrement jaunâtre, les dessins sont exécutés au moyen d'un noir brillant, parfois un peu verdâtre, rehaussé par quelques retouches de rouge et de blanc; ces deux couleurs sont épaisses et sans transparence. Il n'y a pas trace du bleu vif dont parle Rayet[2], ni du ton vert cru que l'on remarque dans la reproduction de la coupe d'Arcésilas donnée par M. Duruy[3]. Les incisions sont finement exécutées, bien que l'ensemble du dessin, libre et incorrect, semble négligé plutôt que naïf. Sur la coupe d'Arcésilas les visages sont peints en noir et les barbes en rouge[4].

Les ornements qu'on remarque le plus souvent sur les coupes de Cyrène sont des guirlandes de fleurs et de boutons d'une forme conventionnelle, adoptée aussi par les peintres de vases attiques, et surtout un entre-croisement de lignes obliques en losanges, garnies de gros points, et rappelant les mailles des filets de pêcheurs, ou certaines franges d'étoffes. Parfois cet ornement est simplifié et réduit à une série de gros points surmontés de deux ou de trois petits traits en éventail. Ce sont peut-être des fruits, des grenades, que le peintre a voulu figurer.

Un ornement floral disposé en accolade est fréquemment

1. Voir Brongniart, *Traité.*
2. P. 81.
3. *Hist. des Grecs*, I, 702.
4. C'est l'inverse de ce que l'on remarque sur le vase de style corinthien représentant Héraclès chez Eurytios, où les hommes ont la chevelure et la barbe noires avec le visage peint en rouge, tandis que leur torse est noir et que les draperies sont rouges.

reproduit sur ces coupes; il est quelquefois placé sur la tête même des personnages.

Des palmettes d'un dessin rigide rappellent le travail du métal.

Dans les inscriptions, la forme des lettres présente quelques particularités : par exemple, le Ψ a la valeur d'un χ et le sigma a cinq branches ϛ.

Coupe de Polyphème, intérieur[1]. — La forme et la décoration sont de style plus ancien que la coupe d'Arcésilas.

Des cercles concentriques forment cadre au sujet principal. Les figures sont noires, rehaussées d'un rouge violacé, sur fond blanc jaunâtre.

Polyphème, assis à droite, a déjà dévoré un Grec, dont il tient encore une jambe de chaque main. Debout devant lui, Ulysse, pour achever de l'enivrer, lui présente un canthare plein de vin; en même temps, aidé de trois de ses compagnons, il pousse dans l'œil droit du géant un grand pieu dont l'extrémité a été rougie au feu.

Un serpent dessiné dans le champ, au-dessus des têtes des Grecs, s'avance vers le front de Polyphème.

Dans le bas de la composition, un gros poisson.

La coupe de Polyphème a été trouvée à Nola.

Coupe d'Arcésilas[2].

Hauteur, 0m,20 ; diamètre, 0m,26 ; trouvée à Vulci, a fait partie de la collection Durand.

A l'intérieur, le sujet est divisé en deux segments.

Dans la partie supérieure, qui est la plus grande, le roi Arcésilas (ΑΡΚΕϛΙΛΑϛ) préside à la pesée du silphion ou

1. Giraudon, I, pl. 27.
2. *Id*, I, pl. 28 et 29.

laser de la Cyrénaïque. Les anciens attribuaient à cette plante des vertus merveilleuses : elle neutralisait les effets du poison, elle guérissait les blessures envenimées, rendait la vue aux aveugles, la jeunesse aux vieillards. Elle était antispasmodique, désobstruante, diurétique, etc.

En réalité, les espèces du genre thapsia possèdent simplement des propriétés purgatives prononcées. « Le silphium était aussi employé comme condiment, pour la préparation des mets; il est probable qu'il différait peu de l'assa fœtida, dont l'odeur est si désagréable que l'ancienne droguerie lui avait imposé chez nous le nom de *stercus diaboli*, excrément du diable[1]. » Le silphion est représenté sur les monnaies de la Cyrénaïque; c'était une des principales richesses du pays, on le vendait son poids d'or[2].

Arcésilas est coiffé d'un pétase à bords retroussés, surmonté d'une sorte de fleuron; il est vêtu d'une longue tunique blanche et d'un manteau à larges raies noires et rouges, orné d'une bande de broderies incisées. Le roi est assis sur un pliant; à ses pieds est couchée une petite panthère. Sceptre en main, il regarde une grande balance dans laquelle on pèse devant lui le silphion.

Ce qui semble surtout remarquable ici, c'est la tendance réaliste, le désir d'enregistrer des documents historiques et ethnographiques précis. Le lieu de la scène n'est pas laissé dans le vague, comme dans la plupart des peintures archaïques; il est, au contraire, indiqué clairement. Nous sommes dans le port de Cyrène, sur le vaisseau même qui va partir tout à l'heure et transporter au loin la précieuse denrée. La balance (στΑΘΜός) est suspendue à la vergue du mât; le silphion est pesé dans des sacs ou mannes tressées en jonc. Un homme semble s'adresser au roi et lui dire : ΣΟΘΟΡΤΟΣ, peut-être ἰσόφορτος, « charge égale ». Plus loin se tient debout, la tête levée, celui qui prépare

1. Jacquemard, *Hist. de la Céram.*
2. Voir Duruy, *Hist. des Grecs*, I, 595.

le silphion, le σλιφόμαχος (ϛΛΙΦΟΜΑ+οϛ) pour σιλφιόμαχος; près de lui, trois porteurs de mannes : l'un d'eux, ἱρμοφόρος se retourne pour interroger le roi : ὀρύξω (oXYqo), « en retirerai-je?» Il craint d'avoir fait trop bon poids. Cependant, sous la surveillance d'un gardien, φύλακος (ΦΥΛΑΚΟΣ), deux matelots s'empressent de descendre les sacs à fond de cale et de les empiler. Un mot effacé derrière le premier matelot (M...∃) et les lettres MAENM... derrière le second porteur de mannes, n'ont pas encore été expliqués.

L'époque de l'année paraît ingénieusement indiquée : c'est la fin de l'automne ou le commencement de l'hiver. Deux hommes saluent joyeusement l'arrivée des oiseaux voyageurs qui reviennent du Nord vers les pays chauds; fatigués d'une longue traversée, ces oiseaux s'abattent sur la mâture du navire; une sauterelle s'est posée sur la patte de l'un d'eux. Au-dessus de la tête du roi, on peut reconnaître une voile avec ses cordages.

L'artiste a voulu préciser le pays où la scène se passe, en représentant quelques-uns des animaux particuliers aux parages africains. Un singe est perché sur la vergue. Le lézard, animal consacré au soleil, rappelle la chaleur des régions où pousse le silphion. Enfin, une panthère apprivoisée est couchée aux pieds du roi. Ainsi, grâce à la précision avec laquelle le peintre a su voir et reproduire la réalité, nous pouvons assister encore aujourd'hui à la curieuse cérémonie qui se passait tous les ans, dans le port de Cyrène, il y a environ vingt-cinq siècles.

Remarquer l'absence de symétrie, l'arrangement imprévu, vivant et pittoresque de ces petits bonshommes si incorrectement dessinés et si laids qu'on a pu les prendre pour des caricatures.

De pareilles œuvres sont, dans l'art antique, l'analogue des « magots flamands » dans l'art moderne. Pas la moindre recherche de noblesse, de beauté idéale, d'ordre régu-

lier, de pondération savante; pas trace d'élévation morale, de sentiment religieux, mystique ou héroïque. C'est de la peinture anecdotique et ethnographique, du genre bien plutôt que de l'histoire. Mais, en revanche, quelle verve, quelle animation, quels gestes expressifs, quelle ingéniosité d'arrangement! Cela n'a rien à voir avec les grandioses conceptions d'un Polygnote, et pourtant l'artiste a trouvé, lui aussi, le caractère et l'expression, l'*éthos* et le *pathos*.

La conception artistique des Égyptiens et des Grecs a généralement quelque chose d'abstrait; la disposition de leurs figures, quelque chose d'architectural. Les personnages sont représentés en géométral, les pieds ramenés sur une même ligne et les corps dans un même plan. Il est intéressant de noter quelques exceptions à cette règle ordinaire de la composition antique.

Hypothèses.

1° **Provenance.** — A part quelques fragments provenant des fouilles de Naucratis, toutes les coupes de cette fabrique ont été trouvées en Italie : la coupe d'Arcésilas à Vulci, celle de Polyphème à Nola. Ces faits, très intéressants pour l'histoire des relations commerciales, n'ont plus aujourd'hui l'importance qu'on leur aurait accordée autrefois, au point de vue de la fabrication céramique. L'exportation des vases peints, niée longtemps, est actuellement chose démontrée. La véritable provenance d'un vase n'est plus le lieu où il a été trouvé, mais celui où il a été fabriqué.

Si les caractères communs aux vases qui nous occupent sont assez nombreux et assez particuliers pour nous permettre de croire à l'existence d'une fabrique spéciale, le lieu où existait cette fabrique et le nom qu'il convient de lui attribuer ne sont pas encore déterminés avec une

entière certitude. Sur cette dernière question, M. Kirchhoff ne se prononce pas; il se borne à constater, dans les inscriptions de nos vases, des formes doriennes.

M. Klein pense que ces vases peuvent provenir d'une fabrique de Laconie[1].

MM. de Witte et Brunn ont, les premiers, supposé l'existence de fabriques de vases peints établies par des Grecs sur la côte africaine, dans leur colonie de Cyrène. Cette idée est généralement admise, surtout depuis que M. Puchstein a publié une liste de vingt-deux vases qu'il croit sortis des mêmes ateliers cyrénéens[2].

Bien que cette classification soit très vraisemblable, elle n'est pas encore absolument certaine, et quelques objections peuvent être présentées.

Un passage d'Athénée[3] prouve, il est vrai, qu'au commencement du IIIe siècle *après* notre ère, on fabriquait à Naucratis « des coupes en forme de phiales, revêtues d'une couleur qui leur donne l'aspect de coupes en argent ». Ces vases, fait observer M. Pottier, ressemblaient probablement aux phiales trouvées à Bolsena, que l'on voit aujourd'hui au Musée britannique, et qui sont revêtues d'une légère couche d'argent. Mais l'existence de vases argentés, fabriqués à l'époque romaine, plus de 700 ans après ceux qui nous occupent, ne démontre pas l'existence, au VIe siècle avant notre ère, de fabriques grecques de céramique peinte, sur le territoire de Cyrène. Dans les peintures des vases dits cyrénéens, « les ressemblances avec les fabriques grecques du VIe siècle montrent à quel point

1. La forme particulière du sigma ne se rencontre qu'une seule fois à Naucratis; elle était employée à Sparte. On la retrouve aussi dans l'alphabet phrygien. M. Milchhœfer a montré les points de contact entre les vases dits cyrénéens et les monuments archaïques de Sparte (*Anf. der Kunst*, p. 181).

2. *Arch. Ztg.*, 1881, p. 215. — Cette liste a été complétée par M. Pottier. DUMONT, 4e fasc., 302.

3. XI, 61, p. 480 E.

les mêmes procédés de décoration s'étaient répandus dans tous les centres d'industrie céramique. »

Sur l'emplacement du temple d'Apollon Milésien, à Naucratis, « on a trouvé les produits de presque toutes les fabriques, depuis la période archaïque jusqu'à l'époque romaine. Les types anciens de Rhodes, de Milo, de Corinthe, les peintures à figures noires et rouges de l'époque classique y sont largement représentés ». Le nom de Nicosthènes tracé sur un fragment de coupe trouvé à Naucratis achève de démontrer clairement l'importation des produits attiques dans les colonies gréco-africaines.

Arcésilas IV avait noué des relations commerciales avec Chypre, Rhodes, Samos et la Crète. « L'opulente Cyrène » pouvait faire venir les produits céramiques de ces régions. Les colons africains pouvaient y faire exécuter des poteries portant les peintures et les inscriptions qu'ils auraient commandées; cependant on a trouvé à Naucratis des vases recouverts extérieurement d'un engobe blanc à décor polychrome; l'intérieur de ces vases est peint en noir avec des fleurs de lotus rouges et blanches. Des inscriptions dédicatoires, peintes avant cuisson, semblent indiquer une origine locale[1].

A l'intérieur d'une grande coupe, on lit une inscription en lettres blanches peintes avant cuisson :

... THI : THIENAVKDATI que l'on restitue :

Ἀφροδίτῃ τῇ ἐν Ναυκράτι

Peut-être est-il prudent de ne pas affirmer encore, d'une façon absolue, la provenance cyrénéenne des vases qui nous occupent; mais aucun autre centre de fabrication n'ayant été proposé jusqu'ici avec plus de vraisemblance,

1. Voir E.-A. Gardner, *J. hel. Stud.*, 1878, I, 119.

la dénomination : fabriques de Cyrène ou de Naucratis, pourra être acceptée provisoirement.

Kyréné. — M. Franz Studniczka a publié récemment un livre intitulé *Kyréné;* il ne serait pas permis de passer sous silence cette remarquable étude du savant professeur de l'Université de Fribourg-en-Brisgau. Par des rapprochements ingénieux entre les textes anciens et les monuments figurés, M. Studniczka s'est efforcé de donner une certaine vraisemblance à l'hypothèse d'une fabrique de vases peints établie dans la colonie grecque de Cyrène. Les arguments sont présentés de la façon la plus brillante; et l'on ne peut refuser de rendre hommage à l'ingénieuse érudition de l'auteur; cependant sa démonstration ne semble pas encore absolument décisive.

L'interprétation d'une peinture exécutée sur une coupe à fond blanc trouvée à Naucratis fournit à M. Studniczka la partie la plus neuve de son argumentation. Cette coupe, conservée au Musée britannique, est malheureusement incomplète. On y voit les restes d'une grande figure vêtue d'une longue tunique; la tête et les bras manquent; les pieds n'avaient pas été observés tout d'abord; les plis verticaux et parallèles de la tunique avaient été pris pour la représentation d'un tronc d'arbre. A gauche, on voit l'extrémité d'une longue chevelure noire pendante. Vers la droite sont deux rameaux dont l'un se termine par une fleur; l'autre branche est garnie de feuilles allongées et de fruits ronds.

De chaque côté de la grande figure, qui occupe toute la hauteur de la composition, voltige un essaim de petites figures ailées, vêtues de courtes tuniques à franges; celles de gauche sont imberbes, avec de longs cheveux flottants, celles de droite sont barbues, l'une d'elles est coiffée d'un casque. Selon M. Studniczka, la figure principale représente la nymphe Kyréné, « la grande déesse, la protec-

trice de la ville, la mère d'Aristée, qui avait le premier planté le silphion ».

La déesse tiendrait à la main une branche de silphion et un rameau de l'arbre des Hespérides.

Quant à la petite troupe de figurines ailées, M. Studniczka y voit les bons génies qui favorisent la végétation ; à droite, les Boréades qui, selon Akusilas, sont les gardiens de l'arbre des Hespérides ; à gauche, les Harpyes, considérées comme gardiennes des pommes d'or, ou bien comme des personnifications de cette brise de mer qui, venant du nord, est favorable au développement des plantes de ces chaudes régions.

De nombreuses monnaies de Cyrène nous donnent des représentations du silphion. Cette plante, disparue de l'Afrique, a été récemment assimilée à une ombellifère du Kaschmir septentrional[1]. MM. Smith et Porcher l'assimilent au *thapsia garganica*[2].

Sur les monnaies, la tige est beaucoup plus épaisse que dans la peinture, ce qui est conforme à la réalité ; car, selon Théophraste, la tige du silphion était à peu près aussi grosse que celle du narthex ou férule[3].

Les monnaies donnent bien l'idée d'une plante dont la tige épaisse est enveloppée de feuilles sessiles, alternées, engainantes à leur base, et dont les nombreuses petites fleurs, disposées en ombelles, naissent du sommet tronqué d'un axe commun. Ces détails, très caractéristiques, sont admirablement figurés sur les monnaies de Cyrène ; ils ne se retrouvent pas dans la branche peinte sur notre coupe. Cette branche porte à son extrémité une de ces fleurs de convention, à la corolle épanouie, que l'on rencontre si souvent dans les peintures de vases grecs, et que l'on

1. Voir Friedlaender *Wien. Num. Zeitschrift*, III, 1872, p. 430.
2. Voir *Recent discoveries at Cyrene*, p. 87, pl. 60, et Duruy, *Hist. gr.*, I, 595.
3. Pline, IX, 42.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] sur [illegible] la Terre qui produit des [illegible] Déspoina des Arcadiens, fille de [illegible] et de Déméter[2]. La déesse, descendue aux Enfers, tient un rameau fleuri, symbole de la végétation printanière et peut-être aussi de la résurrection des âmes. L'autre branche, chargée de fruits ou de graines, montrerait le cycle complet des transformations de la plante; et, s'il s'agit ici des fruits du grenadier, ils peuvent rappeler le pépin sucé imprudemment par la fille de Déméter. Quant aux figurines ailées, c'est sous cette forme que les monuments antiques nous montrent toujours les âmes des morts, εἴδωλα. Rien de plus naturel que de peindre la Reine des Enfers entourée des ombres qui voltigent

1. I. G., II, 98.

2. Pausanias assimile Despoina à Aphrodite; c'est la Terre considérée comme une divinité de la reproduction. Voir MAURY, *Hist. des Rel.*, I, 13.

à ses pieds et l'implorent peut-être pour revenir avec elle à la lumière du jour.

M. Studniczka a fait remarquer le rapport très réel qui existe entre certains meubles égyptiens et les trônes peints sur des coupes cyrénéennes. Les supports postérieurs de ces meubles sont imités des pattes de derrière d'un lion et présentent un angle qui fait saillie extérieurement; mais cette disposition se retrouve aussi sur les sièges représentés dans des bas-reliefs spartiates[1]. Ce rapprochement vient donc appuyer l'hypothèse de l'origine péloponnésienne de nos vases, encore plus que la supposition d'une fabrique établie à Cyrène.

Des figures de Silènes, de type ionien, se rencontrent sur nos coupes. Le dessin des chevaux indique, selon M. Studniczka, l'influence des peintures de vases de styles corinthien et sicyonien; influence qui peut s'expliquer par les relations établies entre Cyrène et le Péloponnèse, mais qui s'expliquerait encore mieux par l'origine péloponnésienne des vases.

Le procédé des peintures sur fond blanc se retrouve à Rhodes, à Milo, à Athènes et sur les sarcophages de Clazomènes, aussi bien que sur les coupes dites de Cyrène. L'ornement en accolade placé sur la tête des personnages et sur celle d'un sphinx se retrouve chez les Phéniciens[2].

On le voit, la question du lieu de fabrication des coupes dites cyrénéennes reste à l'état de problème.

La liste donnée par M. Puchstein attribue aux fabriques de Cyrène quelques vases, de formes et de fabrications très diverses, qu'il semble difficile de rattacher à la série qui nous occupe. La nature de l'argile est un des points les plus importants à étudier pour déterminer la communauté d'origine de différents vases.

1. Voir *Athen. Mittheil.*, 1877, II, 20, 22, 23, 24; — 1879, IV, 4; — 1882, pl. 7.
2. Voir Perrot, III, 292.

L'hydrie de Vulci, au Musée britannique[1], avec sa zone de dindons, ressemble singulièrement, pour le style, à certains vases pseudo-corinthiens[2].

L'hydrie du Musée du Louvre[3] n'a rien de particulièrement cyrénéen, sauf un petit ornement floral qui n'est pas assez spécial pour déterminer sûrement l'origine du vase.

Ces deux hydries, par leurs proportions et leur style, semblent appartenir à une époque beaucoup plus récente que les autres vases de cette série.

Tout au contraire, le dînos du Musée du Louvre[4] est un vase véritablement archaïque. M. Pottier a déjà signalé les ressemblances que présentent les peintures de ce vase avec certains produits des fabriques corinthiennes et surtout des fabriques attiques du VIe siècle : godrons, guirlandes de gros points surmontés de trois petits traits disposés en éventail, comme sur certains vases de Nicosthènes. Les figures de centaures peuvent être comparées avec celles qui sont peintes sur deux lécythes archaïques donnés comme proto-corinthiens par M. Furtvængler.

Quant au cratère du Musée du Louvre, il a tous les caractères des vases archaïsants des fabriques italiennes : mauvaises proportions, mauvaises divisions, mélange de différents styles gauchement imités.

Si ces différents vases appartiennent réellement au type dit cyrénéen, leurs dates doivent être tout au moins très diverses.

2° **Dates.** — Les dates qu'il convient d'assigner aux vases de Cyrène sont très controversées. La coupe d'Ar-

1. Inghirami, *Vasi fitt.*, VI, pl. 302 et 308. — Puchstein, *Arch. Ztg.*, 1881. — Dumont, p. 304, n° 29. — Conze, *Mel. Thongef.*, pl. V, 9.
2. Voir Giraudon, vol. IIIe, 11e liv., et Gerhard, *A. V.*, II, pl. 127.
3. Puchstein, pl. 10, 1, et Dumont, p. 305, n° 30.
4. Puchstein, pl. 11, 1 et pl. 12, 1. — Dumont, p. 304, n° 28.
5. *Arch. Ztg.*, 1883, pl. 10.
6. Puchstein, pl. XI, 2. — Dumont, n° 31, p. 305.

césilas a servi de type pour toute cette série : or quatre rois ont porté ce nom. La dynastie fut fondée par Battos vers 640.

Le premier Arcésilas régna de 599 à 583 ; le second, de 560 à 550 ; le troisième, de 530 à 415 ; le quatrième mourut assassiné en 450[1]. En 466, il avait remporté le prix à la course des chars dans les jeux pythiques.

Pindare a célébré son triomphe dans la 4e et la 5e Pythiques.

Des quatre rois qui ont porté le nom d'Arcésilas, lequel est ici représenté ?

MM. Puchstein, Rayet et Collignon pensent que le peintre a représenté Arcésilas II, « tyran très redouté auquel ses exactions et sa rigueur avaient fait donner le surnom de χαλεπός, le dur. L'artiste l'aurait montré levant sur ses sujets une de ces contributions exorbitantes sous le poids desquelles il les écrasait.

MM. Welker, Otto Jahn, Milchhœfer et Babelon pensent qu'il s'agit ici d'Arcésilas IV. La peinture serait postérieure à l'an 466. On peut, en effet, comparer les inscriptions avec celles du casque que Hiéron Ier dédia à Olympie vers la 80e olympiade (460-457).

Si la rudesse et l'incorrection du dessin semblent nous reporter à une époque reculée, d'autre part, l'élégance des formes, la finesse des parois de ces vases, le style des peintures, l'habileté de la composition entièrement dégagée de toute recherche de symétrie, l'arrangement si imprévu, si vivant et si pittoresque de la scène, la souplesse des attitudes si éloignée de la raideur archaïque, l'animation expressive des gestes et des physionomies, la liberté et le réalisme du dessin ne semblent pas indiquer une antiquité très reculée. Une pareille science de la composition est

1. M. Duruy donne des dates un peu différentes : *Battos*, de 574-554 ; *Arcésilas II*, de 554-544.

bien rare dans les œuvres du VIe siècle, et elle serait ici d'autant plus étonnante que les fabriques provinciales doivent avoir été un peu en retard sur celles d'Athènes.

Une seconde question a été posée : les artistes qui ont peint la coupe de Polyphème et la coupe d'Arcésilas ont-ils eu une intention de parodie et de caricature ?

A cette question, Inghirami croyait pouvoir répondre affirmativement. Certains savants ont pensé que le sujet de la coupe de Polyphème pouvait être tiré de quelque drame satyrique. Cependant MM. Brunn, W. Klein, Saglio, Pottier et Studniczka s'accordent pour affirmer la sincérité naïve des auteurs de ces peintures.

CHAPITRE IX

VASES CHALCIDIENS[1]

Caractères particuliers aux vases de cette série. — Alphabet chalcidien. Deux amphores chalcidiennes. — Hypothèses : Dates.

DUMONT, *Céram.*, 4e fasc.
RAYET et COLLIGNON.
CECIL SMITH, *Journal of hell. Stud.*, 1884, p. 220.
LŒSCHKE, *Dorpat. Progr.*, 1886.
MILCHHŒFER, *Anfänge der Kunst*, p. 209.
BRUNN, *Probleme*, pp. 29, 32, 113, 116.
STUDNICZKA, *Iahrb. d. Inst.*, 1886, p. 89, note 12.

Caractères particuliers aux vases de cette série. — Le lustre noir des vases chalcidiens est d'une qualité très particulière et facilement reconnaissable : il est extrêmement mince et transparent, de couleur glauque, et luit d'un éclat métallique très brillant.

On remarquera aussi l'abondance et la beauté de l'émail pourpre, posé par grandes teintes plates sur de larges sur-

1. Au point de vue des couleurs, ces vases peuvent être placés aussi bien dans la seconde classe que dans la troisième ; mais le style du dessin les rapproche plutôt des vases à figures noires.

faces, sans aucune indication de détails intérieurs et sans incisions. Cette couleur rouge est peinte sur un fond noir, c'est peut-être ce qui lui donne un ton violacé mat.

La couleur blanche, bien que posée sur une ébauche noire, à la manière attique, afin de la faire adhérer à la surface du vase, manque de solidité.

Les couleurs sont appliquées sur une argile bien épurée, d'un ton orangé lustré. L'aspect des vases chalcidiens se rapproche de celui des vases attico-asiatiques plutôt que de celui des vases corinthiens. La forme que les potiers chalcidiens ont employée avec prédilection est celle de l'amphore. Faut-il en conclure qu'ils ont précédé les Athéniens dans l'emploi de cette forme? Le fait est loin d'être démontré. Quant aux personnages, le caractère vigoureux et un peu rond des formes du corps, la souplesse des contours, le goût pour les étoffes de pourpre confirment l'origine Ionienne de ces peintures.

Les Ioniens se sont toujours montrés plus occupés de l'apparence des objets, de leur aspect extérieur, de la tache colorée, que de la pureté de la ligne ou du contour. Ce sont des coloristes, tandis que les Athéniens sont, avant tout, des dessinateurs précis, élégants et délicats, avec une tournure d'esprit plus abstraite.

En général, dans les peintures chalcidiennes, les incisions ne sont pas systématiquement tracées, de façon à suivre et à redessiner tous les contours; elles servent principalement à séparer des formes noires entre elles, lorsque ces formes pourraient se confondre en passant les unes devant les autres.

On remarquera que les yeux des hommes sont indiqués par un grand cercle incisé, accompagné de chaque côté par deux petites lignes en triangle, mais sans point central, ce qui donne l'idée de grands yeux très noirs, dont l'iris se confond avec la pupille. — Les femmes ont l'œil incisé en amande, également sans point central. Chez les enfants

l'œil est en amande, mais avec un petit cercle intérieur.

Un détail caractéristique peut être considéré comme une marque de fabrique des potiers chalcidiens. C'est un petit ornement composé de lignes en zigzags, obliques et parallèles, tracées avec soin et placées au bas de la panse des amphores[1].

C'est principalement l'étude des inscriptions qui a permis de former des poteries chalcidiennes une classe à part.

Il est probable que ces vases ont été fabriqués à Chalcis en Eubée, et non pas dans quelqu'une des colonies de cette ville, telles que Naxos, Catane, Leontini, Himéra, ou en Italie, Rhegium, Cumes, Dicæarchia, Neapolis.

Les plus beaux vases chalcidiens portent des inscriptions dont l'alphabet est le suivant[2] :

α = AA, β = B, γ = C, δ = D ▷, ε = ⋚, F = ⊏,
ζ = I, η = ⊟H, θ = ⊗⊕⊙⊙, ι = I, κ = K, λ = L,
μ = M, ν = N, ξ = +, ο = O, π = ΠΓ, Q = ϘΦ,
ρ = PR, σ = ϛΣ, τ = T, υ = VY, φ = Φ, ψ = ΨΨV.

Quelques archéologues, tels que MM. Pottier et Cecil Smith, n'admettent, dans la classe de vases qui nous occupe, que ceux qui présentent l'ornement en zigzags et sur lesquels se lisent des inscriptions tracées selon l'alphabet

1. On pourrait faire l'histoire de cet ornement : 1° Sur les vases de style géométrique nous trouvons des chevrons isolés, puis des séries de chevrons superposés, puis des séries d'M et de Σ ou doubles chevrons. 2° Sur le vase d'Égine (*Arch. Ztg.*, 1882, pl. 10), les lignes en zigzags sont quelquefois accompagnées d'un petit V qui remplit chacun des angles. 3° Sur de nombreux vases attiques et corinthiens apparaissent des séries de lignes en zigzag; mais ces lignes sont généralement placées dans le sens vertical, sur l'épaule des vases, et exécutées moins finement que sur les amphores chalcidiennes. 4° Les potiers chalcidiens ont employé l'ornement composé de fins zigzags obliques, avec une véritable prédilection : on le retrouve jusque sur le cimier des casques.

2. Voir Dumont, *Céram.*, 4e fasc., 283.

[illegible] peu arbitrairement dans cette classe un grand nombre de vases et principalement ceux qui portent des images de dieux.

Je donnerai comme spécimens de la fabrication chalcidienne deux belles amphores du Cabinet des médailles[1].

Amphore trouvée à Vulci. Héraclès et Géryon. — Terre [illegible] d'un ton orangé, [illegible] à toutes les poteries antiques.

Forme. — La [illegible] est en forme de coupe : un petit listel en relief sépare le col de l'épaule, qui est arrondie et se [illegible] à la panse sans [illegible] brusque dans la courbe [illegible]. Les anses sont placées verticalement.

Décoration. — Le col est décoré d'entrelacs avec palmettes et fleurs de lotus. L'exécution est libre et hardie; les ornements, tracés largement, à main levée, sans régularité rigoureuse, sont précisés par quelques incisions sobres et peu nombreuses. — Au bas de la panse est une zone de fleurs et de boutons de lotus alternés, placés sur de gros points noirs qui reposent eux-mêmes sur des demi-cercles entre-croisés. Les boutons fermés sont noirs, sans incisions : les fleurs ou boutons entr'ouverts ont au milieu une retouche rouge : un trait incisé sépare le rouge du noir.

Il faut enfin remarquer, au bas de la panse, une zone de petits ornements parallèles en zigzag, placés obliquement. Ces ornements, qui se retrouvent sur presque tous les produits des fabriques chalcidiennes, constituent un des caractères distinctifs de cette classe de vases[3].

1. Gerhard, *A. V.* — II, 105 et 106. — De Luynes, *Vases*, pl. 8. — De Witte, *Nouvelles Annales*, 1838-1839. — Catal. Durand, n° 294. — Catal. — Magnoncourt, n° 38. — Giraudon, I, pl. 19 à 22.

2. Comparer avec l'amphore d'Amasis (Giraudon, pl. 30 et 31) et avec les hydries attiques.

3. On retrouve, il est vrai, sur certaines poteries attiques ou corinthiennes, des ornements analogues à ces zigzags, mais non pas à la même place, et le dessin n'est pas exactement le même.

Entre la panse qui est orangée, et le pied qui est peint d'un noir léger et transparent, se trouve une sorte d'anneau qui raccorde entre elles ces deux parties du vase et qui est peint d'un rouge violet.

Les peintures placées sur l'épaule du vase sont séparées de celles de la panse par un double filet, tracé avec précision

Sur l'épaule du vase :

A. — D'un côté, trois jeunes gens peints en noir et vêtus de tuniques d'un rouge violet, galopent sur des chevaux noirs dont la queue et la crinière sont du même ton rouge. Ces enfants ont la tête très petite, tandis que les têtes des chevaux sont fortes et lourdes. Derrière les cavaliers, un oiseau, les ailes déployées. Sous chaque cavalier, une rosace noire, incisée à la corinthienne, avec point central rouge violet.

B. — De l'autre côté, trois autres jeunes cavaliers. Celui du milieu a le bras gauche rejeté en arrière, le dernie porte en avant ses deux bras; gestes bien observés sur nature.

La panse du vase est décorée d'une suite de sujets qui se succèdent sans séparation. Ce mode de composition semble postérieur à la disposition des sujets en tableaux rectangulaires encadrés par un ornement.

Le sujet principal est la *Lutte d'Hercule contre Géryon.* A gauche d'Hercule, Athéna (ΑΘΕΝΑΙΕ) se tient debout, tête nue; les chairs, peintes en blanc par-dessus un ton noir, ont pris une coloration grise. Ses cheveux sont noirs, retenus par une bandelette aujourd'hui de même couleur, et indiquée seulement par deux traits incisés. Aucune incision ne sépare par mèches la masse de la chevelure.

La tunique, d'un beau rouge pourpré (moins violet que les engobes de certains vases asiatico-corinthiens), est longue, sans aucun pli; elle semble formée d'une épaisse

étoffe de pourpre. Une bandelette noire est croisée en bandoulière sur la poitrine. L'égide noire ne couvre pas le torse; elle est placée derrière la figure; son bord extérieur se termine par de grands serpents qui se redressent en sifflant; les têtes des serpents sont dessinées de face, leur langue fourchue est peinte en brun. Cette manière de représenter les serpents de l'égide est particulière aux artistes chalcidiens.

Athéna tient en main une grande lance noire, beaucoup plus épaisse à sa partie moyenne qu'aux deux extrémités[1]. Le fer de lance est grand et long, en forme de feuille arrondie à sa base et pointue à son extrémité.

Hercule, HEPAKLES, s'avance vers la droite, d'un mouvement rapide, la jambe gauche pliée, la droite rejetée en arrière, le pied droit n'appuyant plus que sur les orteils. Le héros est revêtu d'une courte tunique ou cuirasse en feutre ou en cuir, de couleur pourpre, en partie recouverte par la peau noire d'un lion d'Asie, dont la tête lui sert de casque. L'oreille du lion est pourpre, les cheveux et la barbe d'Hercule sont noirs. Sur son dos, le héros porte un grand carquois ouvert, à couvercle arrondi, peint en rouge violet, orné en haut et en bas d'une grecque incisée sur fond noir. Hercule a le bras gauche tendu, le bras droit plié, tirant une flèche; l'arc est noir avec une corde brune. La main droite est indiquée avec un sentiment exact du mouvement, le pouce étendu, les deux premiers doigts pliés, les autres entièrement fermés. L'avant-bras est incorrectement dessiné. Cette figure d'Hercule semble d'un style plus développé que l'Hercule d'Exékias sur un vase du Louvre[2].

Un chien mort (Orthros, le nom manque), savamment dessiné, est étendu sur le dos, les pattes crispées, la tête

1. Comparer avec la lance mince comme un fil, que porte Athéna sur l'amphore d'Amasis. GIRAUDON, pl. 30.
2. Voir *Wien. Vorlegeblät.*, 1888, 7, 5.

à demi cachée par un pied de Géryon (ce pied est d'un beau dessin, remarquer la souplesse des orteils).

Le triple Géryon (ꓢƎNOƎVꓤA⊃, Garufonès, rétrograde) est représenté avec deux jambes seulement (ces jambes sont très belles). Les cnémides ne sont indiquées que par un double trait incisé. Trois bras portent trois boucliers qui se recouvrent en partie les uns les autres; le premier porte pour épisème un oiseau rouge et noir volant, sur fond orangé. Les trois têtes sont de profil, coiffées de casques à haut cimier. Deux des cimiers sont noirs; celui du milieu est violet, tandis que le casque du milieu est noir, avec un casque violet de chaque côté.

Géryon est représenté avec deux grandes ailes recoquillées, dont la partie supérieure est violette; les grandes plumes sont noires, séparées par un trait incisé[1].

A terre, entre les jambes de Géryon, Eurytion, percé d'une flèche dans le dos, est tombé prosterné, la face contre terre, l'œil mi-clos, la main fermée, rapprochée du visage; longs cheveux noirs, barbe noire, tunique de pourpre.

Sous l'une des anses est représenté le troupeau des bœufs de Géryon[2]. Un seul bœuf est dessiné en entier, de profil, la tête baissée (le dessin est d'un très beau caractère). Ce bœuf est blanc, la couleur blanche écaillée laisse voir qu'elle a été peinte par-dessus un ton noir.

Les autres bœufs, en partie cachés derrière le premier et habilement groupés, ont les uns la tête noire avec l'encolure d'un rouge violacé, les autres la tête rouge et le col noir.

L'espace resté libre sur la panse du même vase est

1. Comparer GERHARD, III, 323. Amphore chalcidienne du Mus. brit., même sujet.

2. Ce sujet a été très fréquemment représenté sur les vases grecs, et en particulier par Euphronios. Voir KLEIN, *Euphronios*, pp. 54 et 55.

décoré par un quadrige vu de face[1], de proportions plus petites que les figures du sujet principal.

Les chevaux noirs, à crinières et queues violettes, ont le corps de face et la tête de profil. Les deux timoniers se regardent mutuellement; les deux autres chevaux ont la tête tournée en dehors. Les différences de galbe entre les jambes droites et gauches des chevaux sont bien observées.

De chaque côté, un oiseau volant.

L'espace vide laissé au centre de la composition, entre les deux chevaux, est rempli seulement par le timon du char et le joug, au-dessus duquel apparaît, vue de face, la tête casquée du guerrier qui conduit le char. L'artiste a supprimé toute indication du corps de ce guerrier[2].

Seconde amphore chalcidienne[3].

Une seconde amphore chalcidienne présente la même forme, la même technique et la même ornementation que le vase précédent.

La terre est un peu plus colorée.

Le sujet des peintures n'a pas encore été interprété d'une façon certaine. Gerhard a cru reconnaître ici l'armement des Troyens[4].

1. Giraudon, pl. 22.

2. Il y a là une étonnante hardiesse décorative, c'est ce que nous appellerions aujourd'hui de l'*impressionnisme*. Cette indication abrégée est en effet très conforme à l'impression reçue rapidement par un œil humain. L'œil ne voit pas tout également, comme un appareil photographique. Parmi les sensations multiples qu'il reçoit, le cerveau choisit les plus importantes, les analyse et s'en souvient, en négligeant les autres. C'est dans ce travail inconscient que réside la supériorité du dessin artistique sur la photographie. Le défaut qu'on peut constater dans l'indication trop sommaire faite ici par le peintre de vases n'est que l'excès d'une des plus hautes qualités de l'art grec.

3. Giraudon, pl. 23-26.

4. Gerhard, *A. V.*, III, 190-191. — De Witte. Cab. Durand, n° 394. — Kramer, *Thongefæsse*, 61.

Sur l'épaule du vase, de chaque côté, trois petits cavaliers au galop. Au-dessous de chaque cheval, une grosse tache noire prend, grâce à quelques incisions tracées librement, l'apparence d'une rosace.

Démodokos[1] (ΜΟϘΟΔΟΜΗΔ) ajuste une de ses cnémides. Il a de longs cheveux noirs, la taille mince, les cuisses fortes ; un petit cercle incisé indique la tête du fémur. Le peintre commence à montrer quelque connaissance de l'anatomie. On remarque la finesse des mains, des pieds et des attaches, l'élégance et la vigueur des proportions.

Cette figure semble, comme beaucoup d'autres peintures de vases, reproduire l'attitude d'une statue de bronze, la jambe droite est pliée, la gauche relevée. Un grand casque rouge, à haut cimier, est posé à terre ; à la base du cimier on retrouve le petit ornement en zigzags qui est comme une marque de fabrique pour les artistes chalcidiens. Le casque pouvait servir de point d'appui pour la jambe gauche de la statue[2].

Devant Démodokos se tient debout, de profil, une femme, Hippolyte (ΗΙΠΠΟΛΙΤΕ, forme ionienne de ce nom). Ses longs cheveux noirs sont déroulés sur son dos, retenus par une simple bandelette noire. L'œil incisé est allongé en amande sans aucune indication intérieure.

De la main droite Hippolyte tient une lance, de la gauche elle s'appuie sur un bouclier rond, vu de profil. Sa tunique de pourpre, sans plis, est ornée d'une étroite bordure noire cernée de deux traits incisés.

A droite d'Hippolyte un homme nu[3], la tête baissée en avant, s'apprête à coiffer son casque rouge. La couleur rouge remplace probablement l'or des armures. Ce ton, peint par-dessus une ébauche noire, a presque entièrement

1. Pl. 23.
2. Comparer un petit bas-relief en bronze du Musée d'Athènes : deux figures de la frise du Parthénon, etc.
3. Pl. 23.

[illegible] sur le casque et sur la barbe du guerrier. Cet homme tient de la main gauche sa lance et la poignée de son bouclier, dont l'intérieur est garni de cuir rouge avec bordure noire. Les cnémides rouges dépassent le genou et laissent à nu la partie postérieure des jambes.

Périphas [illegible], rétrograde marche vers la droite en retournant la tête. Même costume que les autres guerriers. Bouclier rond vu du côté interne. Le biceps du bras droit est fortement accentué.

Près de Périphas se tient debout un enfant, dont le corps peint en noir se détache en partie sur le fond rouge pourpre du bouclier, effet de coloration rare sur les vases grecs. L'enfant marche en retournant la tête en arrière; il a la tête petite, le profil accentué, le torse mince, les cuisses très développées.

Polybos ꞩoᑯVVƆ⅂, rétrograde est debout, de profil. Longue tunique noire sans plis, manteau de pourpre à bouts pointus, posé comme un châle sur le dos et dont les extrémités retombent en avant sur les bras.

Deux cavaliers[2] s'avancent vers la gauche, montés sur des chevaux qui marchent au pas. L'un de ces cavaliers est nommé Glaukos (ꞩoQVΛVƆ[3]).

Les noms des chevaux sont : Xanthos (ƨOΦNAX), nom très fréquent sur les vases corinthiens.

Le second nom est douteux : Ropios ou Chromios?

ꞩOI⅂OH

L'épisème du bouclier représente un oiseau rouge et noir sur fond orangé ; il est encadré d'un large cercle noir décoré de neuf petits cercles incisés.

1. Pl. 24.
2. Pl. 25.
3. On connaît un chef lycien, fils d'Hippolochos, qui portait ce nom. Le même nom se retrouve sur la belle amphore chalcidienne : Ajax combattant pour le corps d'Achille. *Mon. d. Inst.*, 1883, pl. 51.

Glaukos tient de la main gauche deux grandes lances; sa jambe, courte par rapport à la cuisse (ce qui est le contraire du type égyptien), est protégée par une cnémide rouge.

Les grands chevaux, un peu *levrettés*, sont de belles proportions; un oiseau s'envole vers la droite.

Une femme debout[1], Klyto (oTVVϘ), est vêtue d'une tunique noire et d'un grand manteau de pourpre orné dans le bas d'une grecque incisée sur fond noir[2].

Devant elle est un jeune archer, Toxos[3], dont le nom est en partie effacé (oXOT).

Toxos est vêtu d'une tunique de pourpre très courte, ouverte et croisée par le bas d'une façon particulière. Sur son dos, il porte un grand carquois ouvert, à couvercle hémisphérique. Un arc est placé dans le carquois, bien que le jeune homme tienne déjà de la main gauche un autre arc et de la droite une flèche. Il est chaussé de bottines rouges, à bouts recourbés, surmontées en avant de la jambe d'un ornement incisé, recourbé en forme de panache.

Un cavalier, Tuxis (TV+IS), conduit deux chevaux noirs qui passent devant une colonne rouge, sans base et sans cannelures. Cette colonne est peut-être en bois; ses proportions sont plus élancées que celles des colonnes doriques en marbre.

Au-dessous d'un épais abaque noir, un gros tore arrondi, peint en rouge, remplace l'échine du chapiteau; le haut du fût est décoré d'une bande noire horizontale avec deux traits incisés[4].

1. Pl. 26.

2. Klyto est aussi représentée sur l'amphore du Musée de Leyde. Roulez, *Choix de vases*, pl. 5.

3. Gerhard, réunissant les deux noms en un seul, a lu Klytotoxos, et, selon lui, le guerrier désigné par ce nom serait Pâris, l'archer troyen.

4. Les colonnes représentées sur les vases peints diffèrent sensible-

Le jeune cavalier est placé en avant et presque sur l'épaule de sa monture. Longs cheveux noirs, tunique rouge, carquois et baudrier noirs, arc rouge. Le torse est mince, les cuisses sont développées.

L'allure des chevaux est juste et bien observée sur nature. La différence de galbe entre les jambes vues du côté interne et celles qui se présentent par leur face externe est très exactement rendue. Le dessin des animaux a de la largeur et de la précision[1].

Hypothèses.

DATES DES VASES CHALCIDIENS

A la question posée par Klein[2] : « Le style chalcidien est-il plus ancien que le style corinthien ? » je n'hésiterai pas à répondre que les deux amphores chalcidiennes du Cabinet des médailles me semblent de date plus récente que les vases exécutés pendant la floraison des fabriques de Corinthe. Je laisse ici de côté les pseudo-corinthiens.

Les planches 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25 et 26[3] nous montrent une science de la composition décorative déjà très avancée. Les peintres ont secoué le joug de l'antique symétrie; ils ont déjà renoncé au système des zones multipliées et même au système un peu froid des tableaux rectangulaires encadrés d'ornements.

Les figures, de grandes dimensions et de très heureuses proportions, occupent, sans déformations désagréables et sans interruption, toute la surface des flancs du vase ; des groupes variés se succèdent et se déroulent comme une

ment des colonnes de pierre et de marbre qui nous restent des monuments grecs ; on peut supposer que ces peintures sont inspirées de l'architecture en bois aujourd'hui perdue.

1. Comparer Gerhard, *A. V.*, IV, 322.
2. *Euphron.*, p. 68.
3. Vol. I des *Photo.* de Giraudon.

sorte de frise, sans symétrie apparente, avec une grande clarté, et prouvent un sentiment décoratif excellent. Les figures passent quelquefois les unes devant les autres, mais sans confusion. Elles représentent des sujets légendaires ou héroïques.

On remarquera la largeur du dessin, la science de l'anatomie et de l'équilibre, la hardiesse des mouvements, la souplesse des attitudes, la justesse des proportions, et aussi la simplicité des étoffes, qui ne présentent plus ni les riches ornements incisés dont les costumes sont couverts au temps d'Amasis et d'Exékias, ni les bandes alternativement rouges et noires qui furent à la mode quelques années plus tard, à l'époque de Panphaios[1].

Les ajustements sont d'une grande simplicité, les incisions sobres et hardies ; les formes du corps humain, malgré quelques souvenirs des formules archaïques et certaines exagérations musculaires, n'ont déjà plus la raideur tendue qui caractérise les peintures des vases attiques à figures noires. Le dessin des jambes et des pieds est déjà d'une beauté remarquable[2].

Les peintures chalcidiennes montrent, il est vrai, certains caractères archaïques, mais ces caractères ont pu être conservés par tradition et ils se trouvent mélangés à d'autres détails qui dénotent une époque plus avancée.

La figure d'Athéné, tête nue, avec son égide fantastique entourée de grands serpents qui s'agitent en sifflant, rappelle peut-être un type plus ancien que celui de l'Athéné du fronton d'Égine ; les rosaces semées dans le champ sur l'épaule du vase sont de style corinthien ; le jeune homme à cheval rappelle même les vases de Milo, et, si l'on s'en tenait à l'observation de ces détails, on serait porté à reculer la date des vases chalcidiens.

1. Voir Giraudon, IIe vol., pl. 54 et 55.

2. Les mêmes observations s'appliquent aux peintures de la belle amphore chalcidienne publiée dans les *Mon. d. Inst.*, 1833., pl. 51.

Mais si l'on songe à la persistance des traditions, et si, d'autre part, on observe les progrès accomplis dans la science du dessin et de la composition, on abaissera au contraire cette date.

En résumé, le style des vases chalcidiens semble un peu plus avancé que celui des vases attiques à figures noires de l'époque d'Amasis. Sans prétendre déterminer avec précision la date de ces vases, on pourrait du moins l'abaisser jusqu'à l'époque de Nicosthènes et d'Épictétos.

« Ces vases sont, en général, plus récents que ceux du type de Cæré; ils doivent appartenir, d'après le style général, à la fin du VIe siècle et même au commencement du Ve[1]. »

Rien ne semble donc justifier l'idée d'attribuer aux fabriques chalcidiennes la priorité sur les fabriques attiques et l'invention ou même le perfectionnement de la forme de l'amphore.

1. Dumont, *Céram.*, 4e fasc., 284.

CHAPITRE X

PROLONGEMENTS ET SURVIVANCES DE LA TECHNIQUE A FIGURES NOIRES

Archaïsme et archaïcisme. — Vases à figures noires : du VIe siècle, du Ve siècle, du IVe siècle. — Amphores panathénaïques. — Vases archaïsants, décadence italo-grecque : IVe et IIIe siècles av. J.-C.

Archaïsme et archaïcisme. — On peut reconnaître dans les vases à figures noires trois époques, trois styles et, pour ainsi dire, trois sortes d'archaïsme :

1° L'archaïsme vrai, c'est l'art encore incorrect, mais puissant et sincère des premiers âges ;

2° L'archaïsme de tradition, survivance peu réfléchie de certaines formules acceptées respectueusement sans contrôle ;

3° Le faux archaïsme, ou archaïcisme, qui n'est qu'une manière, une affectation voulue d'ancien style.

On connaît les caractères particuliers du dessin à l'époque primitive : l'œil des personnages indiqué de face dans une tête de profil, les boucles de la chevelure frisées d'une façon ornementale, régulière et symétrique, les attitudes figées, les exagérations de musculature, les chutes de dra-

peries tombant en replis parallèles, étagés avec une raideur apprêtée, etc.

Ces défauts n'ont rien que de naturel et d'excusable pendant la période d'enfance de l'art; ce qui étonne, chez des artistes tels que les Grecs, c'est la survivance de ces défauts, longtemps après les découvertes et les progrès faits par les grands maîtres dans la science du dessin.

Il y a là une sorte de tradition hiératique, analogue à celles des Égyptiens; les formules sont enseignées avec les procédés du métier, transmises du père au fils ou du maître à l'élève qui les conservait religieusement comme des règles immuables.

Il faut dire que l'esprit conservateur à outrance, celui qui est l'ennemi-né de tout changement, fût-ce un progrès, se rencontrera surtout chez les artistes médiocres, auxquels l'imagination fait défaut, et qui trouvent plus facile d'imiter et de répéter ce qu'ont fait leurs devanciers, que d'observer la nature et de l'exprimer à leur façon.

Peindre des figures noires après l'époque où l'on a trouvé le système des figures réservées en clair, dessiner un œil de face dans une tête de profil, après l'époque de Phidias, des draperies raides et symétriques, ou des chevelures régulièrement frisées dans un temps où les artistes avaient trouvé la souplesse et la grâce, ce n'est plus de l'archaïsme véritable et inconscient, c'est une fausse naïveté, une gaucherie voulue et maniérée, une sorte de superstition artistique.

Quelques tessons trouvés dans les fouilles de l'Acropole, au milieu des débris provenant de l'incendie d'Athènes par les Perses, ont montré que la peinture à figures orangées sur fond noir avait atteint, déjà à cette époque, un remarquable développement. On a été amené à supposer que l'origine de ce mode nouveau de décoration céramique devait être reportée avant la fin du VIe siècle [1].

1. Voir STUDNICZKA, *Iahrb. d. Inst.*, 1887, 2.

Figures noires, fin du VIe siècle av. J.-C.

Le système des figures orangées ne tarda pas à l'emporter sur l'ancienne méthode de décoration. Cependant, nous l'avons vu, les silhouettes noires avaient pour elles un long et glorieux passé. Quelques artistes, déjà avancés en âge au moment des premiers essais de peintures réservées en clair sur fond noir, continuèrent à produire selon les formules traditionnelles qui leur avaient valu de si grands succès. Ils enseignèrent ces formules à leurs enfants et à leurs élèves, et luttèrent contre les nouveaux principes décoratifs qui venaient bouleverser toutes les idées reçues.

Aujourd'hui, en général, le goût moderne préfère les figures claires sur fond sombre aux dures silhouettes de l'époque archaïque. Il ne faudrait pas en conclure que tous les Grecs aient été de cet avis, dès la première apparition de la nouvelle technique. Le nouveau système de décoration se juxtaposa d'abord au système ancien et, s'il finit par l'emporter dans les préférences des artistes et du public, il ne se substitua pas brusquement à la méthode première et ne la détruisit pas en un jour.

A Athènes, et à plus forte raison dans les autres centres de fabrication, la peinture à figures noires a vécu simultanément avec la peinture à figures orangées. Les deux écoles rivales subsistèrent longtemps côte à côte. On l'a remarqué souvent, dans les premières peintures à figures orangées, dites de style sévère, la technique seule avait changé, le dessin avait conservé tous ses caractères archaïques. Le style développé et savant de certaines peintures noires ne permet guère de les supposer exécutées à une époque plus reculée que les premiers vases à figures orangées. On peut même aller plus loin et montrer des figures noires dont le dessin et le style dénotent un art plus avancé que celui de certaines figures orangées.

La coupe d'Arcésilas appartient peut-être aux premiers prolongements traditionnels de la technique à figures noires. Pour la liberté de la composition et de l'exécution, les peintures de cette coupe diffèrent profondément du style, serré jusqu'à la sécheresse, d'Amasis ou d'Exékias.

Les peintures de style négligé sont rares à Athènes à l'époque de Pisistrate.

Figures noires. Ve siècle.

Au commencement du Ve siècle, nous trouvons déjà, d'une part, quelques œuvres moins soignées, d'une exécution plus libre et plus lâchée, et, d'autre part, quelques peintures d'un dessin large et savant, qui peuvent être considérées comme contemporaines des beaux vases à figures orangées [1].

C'est, je crois, vers le second tiers du Ve siècle qu'il faut placer les beaux lécythes blancs peints de figures noires, dont la technique seule est archaïque, mais dont le dessin est déjà plein de liberté et de souplesse [2].

On trouve aussi des peintures noires, tantôt sur le col, tantôt sur l'orifice, ou même à l'intérieur du col de certains cratères, dont la forme rappelle celle des anciennes kélébés corinthiennes et dont la panse est décorée de figures orangées. Le retour vers le style ancien se traduisait à la fois par le choix des formes du vase et par les procédés de peinture [3].

Ce serait une erreur de croire que l'art archaïsant ait produit seulement des œuvres grossières ou médiocres; l'archaïcisme compte parmi ses représentants en Grèce quelques artistes de talent. L'imitation d'ailleurs n'a pas porté uniquement sur les œuvres de style primitif. De tout

1. Voir, par exemple, *Musée Blacas*, pl. 27 et 28.
2. Rayet et Collignon, fig. 89, p. 215.
3. Giraudon, IIe vol., pl. 96.

temps, en Grèce comme partout, les artistes de second ordre ont subi l'influence des hommes de génie, dont le style s'est ainsi perpétué avec ses défauts et même surtout par ses défauts. Certains vases de la fin du IVe siècle ont pu être peints les uns dans le style du VIe siècle, les autres dans le style du Ve. Le goût pour l'art ancien commence bien avant l'époque de Pasitélès, le grand sculpteur du Ier siècle avant notre ère. Ce goût se confond d'abord avec l'étude très légitime et nécessaire des chefs-d'œuvre du passé, qui sont toujours la meilleure des écoles. Il se développa beaucoup à l'époque d'Alexandre et bientôt après, comme réaction contre les excès du naturalisme. Puis les défauts de l'archaïsme vrai furent imités, soit par le dilettantisme d'artistes blasés, soit par la spéculation de négociants avisés, mais peu scrupuleux, qui savaient pouvoir compter sur l'ignorance et la sottise des collectionneurs.

IVe siècle.

Les fouilles récentes faites près de Thèbes, sur l'emplacement de l'ancien sanctuaire des Cabires, ont mis au jour des fragments de vases, déposés comme ex-voto[1].

Les peintures sont archaïques, toutefois au point de vue du procédé seulement; ce sont des figures noires, mais le dessin n'est souvent qu'un barbouillage lâché, sans incisions, avec quelques détails réservés en clair. La négligence du style indique une époque de décadence, parce qu'elle est unie à une grande souplesse de dessin. Les inscriptions conservent aussi quelques caractères archaïques : le *lambda* et le *rho*, par exemple.

On suppose que ces vases datent des dernières années du Ve siècle ou du commencement du IVe.

1. Voir *Athen. Mittheil.*, 1888.

Amphores panathénaïques. — C'est encore au [illegible] appartient une série d'amphores panathénaïques, [illegible] de la façon la plus certaine par les noms d'archontes qui y sont inscrits.

Ces vases étaient donnés comme récompenses officielles dans les [illegible] qui avaient lieu pendant les fêtes des Panathénées. C'est ce qu'indique l'inscription qu'on y lit :

TONASENEGENASONON = τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων

des prix ou des jeux d'Athènes.

Le vase Burton, trouvé dans un tombeau à Athènes et conservé au Musée britannique, est la plus ancienne amphore panathénaïque connue jusqu'ici. Sa forme est lourde et ramassée : les parois sont épaisses. Les couleurs et l'exécution des peintures permettent de rapprocher ce vase de la série attico-corinthienne et de placer sa date vers le milieu du VIe siècle. Mais la petite amphore du Musée de Berlin[1], dont le revers représente un concours de musique, ne peut déjà pas remonter plus haut que l'an 446, date à laquelle furent institués les concours de cette sorte.

Les traditions anciennes furent religieusement conservées pour la forme et la décoration des amphores panathénaïques.

Les noms d'archontes n'apparaissent pas sur ces vases avant l'année 367 (archontat de Polyzèle).

Sur des amphores trouvées en Cyrénaïque on lit les noms des archontes suivants :

Nicocrate, 333 av. J.-C. (Mus. brit.);

1. Voir Rayet et Collignon, p. 140, 141. — Dumont, *Céram.*, II, 6e fasc., p. 76, note 1. — De Witte, *Note sur quelques amphores panathénaïques.* —*Annali*, 1877, p. 294.

2. Gerhard, *Etruskische und Kampanishe Vasenbilder*, pl. 1.

Hégésias, 324 ;
Céphisodore, 323 (Louvre) ;
Archippos, 321 (Louvre) ;
Théophraste, 313 (Louvre).

Sous l'archontat de Thémistocle, 347 av. J.-C., les inscriptions, au lieu d'être écrites comme auparavant sur une ligne verticale, mais avec des lettres couchées horizontalement, furent écrites en colonnes (χιονηδόν), c'est-à-dire avec des lettres placées droites, les unes au-dessous des autres.

La plus ancienne représentation de Pallas tournée à droite est de l'année 328 [1].

Le bouclier se trouvant alors montrer sa face interne, il n'était plus possible de représenter les épisèmes.

Selon Rayet et Collignon, c'est à partir de 336 que l'Athéna, jusque-là tournée à gauche, fait tout à coup face à droite et reste dans cette position jusqu'en 313, puis reprend son ancienne direction.

M. Pottier place l'amphore de Kittos entre les années 367 et 328.

L'amphore du Cabinet des médailles, publiée par Giraudon [2], semble appartenir au commencement du IVe siècle ou à la fin du Ve.

Sur les amphores archaïsantes de la fin du IVe siècle, les figures d'Athéné sont d'une sveltesse excessive ; la déesse porte, par-dessus sa tunique, une sorte de petite écharpe, terminée par des plis symétriques, disposés en queue d'aronde et nommés πτέρυγες.

Aucune amphore portant une date postérieure à 313 (av. J.-C.) n'est parvenue jusqu'à nous [3].

1. Olymp. 111, archontat d'Euthycritos. — Dumont, 6e fasc., p. 76.
2. I, pl. 42.
3. Rayet et Collignon.

IIIe siècle.

Décadence. — Après l'époque d'Alexandre et surtout en Italie, on copia les vases d'ancien style, peut-être afin de donner satisfaction au goût blasé des *dilettanti*, des collectionneurs et des antiquaires. On fit de faux archaïsme comme aujourd'hui certains peintres imitent la naïveté des maîtres primitifs; certains architectes ou sculpteurs travaillent encore dans le style gothique ou dans le style de la Renaissance.

Souvent sur les figures noires des vases archaïsants les détails intérieurs ne sont pas incisés, mais indiqués par un pointillé blanc.

La Grande Grèce et l'Étrurie ont produit de nombreux vases à figures noires qui, par leur style, semblent appartenir au IIIe siècle avant notre ère, plutôt qu'au VIe[1].

1. Voir *Élite céram.*, III, 93 et I, pl. 66. — Chalcographie du Louvre, n° 1441. — *Arch. Ztg.*, 1884, pl. 3. — Vases peints du Cab. des Méd. et Ant., IIIe vol., pl. 115 G. — Collection Fol. Genève, nos 237, 191, 159, 160, 173, 162, 158, 141, 192. — *Journ. hel. Stud.*, 1890, I, p. 45, etc.

APPENDICE

PHASES PRINCIPALES DE LA GRANDE PEINTURE EN GRÈCE[1]

1° Les conventions égyptiennes. — 2° Anciennes écoles d'Asie Mineure. — 3° Peintures monochromes, prédominance du contour et de la silhouette : les *catagrapha*. — 4° Première floraison du grand style : Polygnote, etc. — 5° Prédominance du modelé : Apollodore, Zeuxis, etc.; la *skiagraphie*, les *monochromata ex albo*. — 6° Prédominance de la lumière et de l'*effet* : Apelles. — 7° Dernières périodes de la peinture grecque.

1° Les conventions égyptiennes. — Le dessin fut la première des écritures et ce grand rôle symbolique lui appartient encore. C'est là ce que beaucoup d'artistes semblent oublier aujourd'hui, égarés qu'ils sont par l'imitation de la photographie. Assurément les documents photographiques sont précieux pour leur exactitude scientifique, mais ils ne sont à aucun degré des œuvres d'art; ils ont quelque chose de minutieux et d'inintelligent. Certains détails insignifiants et négligeables prennent, dans la reproduction photographique, une importance excessive, parce

1. Voir Overbeck, *Ant. Schriftquellen*, nos 375, 384, 611, 617, etc. — Studniczka, *Iahrb.*, 1887, 159. — Holwerda, *Iahrb.*, 1890, p. 256.

qu'ils sont présentés sans ordre, sans choix et sans goût.

L'œil humain a derrière lui un cerveau que ne possède pas l'appareil photographique. Ce cerveau doit être bon à quelque chose. C'est ce que les anciens avaient compris.

L'Égypte fut la grande initiatrice de la civilisation et des arts. Les Égyptiens prétendaient avoir inventé la peinture et nous savons aujourd'hui que cette prétention était justifiée : ils connaissaient en effet cet art depuis de longs siècles, avant qu'il fût cultivé en Grèce. Pline se fait l'écho d'antiques traditions très vraisemblables quand il rapporte que la peinture au trait, c'est-à-dire le dessin tracé au pinceau au moyen d'un simple contour, fut inventée par l'Égyptien Philoclès[1].

Eucheir, parent de Dédale, n'est probablement qu'un personnage légendaire.

De nos jours, lorsqu'un architecte veut donner l'idée d'un édifice, il en dessine séparément le plan, les élévations et les coupes. Ce sont là trois sortes de représentations conventionnelles, mathématiquement exactes, auxquelles les ignorants ne comprennent pas grand'chose, et qui sont pourtant à la fois nécessaires et parfaitement claires pour les initiés. Une vue perspective donne des renseignements beaucoup moins précis et moins complets.

Les conventions adoptées aujourd'hui par tous les architectes ne sont que le perfectionnement logique de celles qui furent inventées par les Égyptiens. Si l'on accepte un instant ces conventions primitives, en somme peu différentes des nôtres, on arrive bien vite à reconnaître que, dans ses dessins, si bizarres à première vue, l'artiste égyptien atteint déjà son but et exprime, avec une réelle clarté, les formes des corps, leurs dimensions et même leurs positions relatives.

Dans le dessin des personnages, les artistes égyptiens

1. Voir les corrections proposées par M. Holwerda pour le texte altéré de ce passage de Pline.

ne cherchaient pas comme nous à reproduire simplement un des aspects du corps humain ; ils procédaient comme s'il se fût agi de la représentation d'un édifice ; ils voulaient dans un seul dessin donner une idée aussi complète que possible des formes de ce corps.

Ils avaient observé très intelligemment que, pour bien faire comprendre l'angle facial, l'inclinaison du front par rapport à celle du nez et le retrait du menton, la position et les courbures de l'oreille, c'est de profil qu'il faut dessiner une tête et non de face. C'est de face, au contraire, que l'œil se présente dans toute sa beauté ; c'est aussi de face que le torse montre la largeur des épaules et le développement des pectoraux, opposés à l'élégante sveltesse de la taille. Cette position offre aussi l'avantage de laisser voir l'emmanchement des deux bras, tandis que la forme des genoux, des jambes et des pieds se comprendra mieux de profil. Les Égyptiens trouvèrent donc très rationnel de nous montrer une tête de profil, avec un œil de face, les épaules et le haut du torse de face, le ventre de trois quarts et les jambes de profil. Dans quelques rares figures peintes, cette règle n'a pas été suivie, mais en général ces exceptions ne sont pas très heureuses. Les peintures des vases grecs montrent de nombreuses traces des traditions égyptiennes.

Les Égyptiens n'ont connu ni la perspective linéaire qui indique l'éloignement par des lignes fuyantes ou par la diminution relative des dimensions, ni la perspective aérienne qui nous montre l'épaisseur des différentes couches d'air interposées entre un objet et l'œil du spectateur, ni le clair-obscur qui constate la quantité exacte de lumière ou d'ombre répandue sur les différentes surfaces des corps. Au point de vue de la couleur, la peinture égyptienne se contente de nous donner des renseignements sur le ton local de chaque objet, en exprimant cette coloration par une teinte plate ; encore le ton est-il, le plus souvent, conventionnel et plutôt symbolique que réel.

Les dimensions des figures augmentent ou diminuent selon l'importance des personnages et non pas selon la distance des plans à l'œil du spectateur. Les rois sont représentés d'une taille très supérieure à celle de leurs sujets. Cette manière de concevoir les proportions s'est perpétuée dans l'art grec et jusque dans l'art du moyen âge.

En général, les chairs des hommes étaient colorées en rouge ou en brun, celles des femmes en jaune, celles des dieux en bleu ou en vert. Mais cette règle n'est pas sans exceptions. Dans les bas-reliefs du temple d'Ipsamboul, les dieux, comme les rois et les reines, sont colorés d'un ton jaune vif. Le beau bas-relief du Louvre qui représente Séti Ier nous montre les chairs de la déesse Hator peintes en rouge comme celles du roi.

Déjà dans les peintures des tombeaux de Beni-Hassan on trouve des têtes dessinées de face. Les cheveux flottent en boucles légères, l'artiste a eu l'intention évidente d'indiquer le mouvement d'une tête qui se balance aux sons de la musique.

Il ne serait plus permis aujourd'hui de dessiner un œil de face dans une tête de profil. Le progrès dans les arts a toujours consisté à diminuer la part faite à la convention[1].

2° Anciennes écoles d'Asie Mineure. — Avant que la peinture fût cultivée en Grèce, il est possible qu'elle ait atteint en Asie Mineure un niveau assez élevé.

Le taureau peint à Tirynthe nous donne une idée du talent des artistes orientaux appelés à la cour des rois

1. Notre art contemporain, malgré ses prétentions réalistes, est encore tout rempli de conventions. Le rôle des grands artistes, c'est de comparer l'art de leur temps avec la nature, de reconnaître les formules conventionnelles, les modes passagères, et d'avoir l'audace de s'en affranchir. Le plus souvent les artistes de la nouvelle école remplacent les conventions usées par d'autres conventions tout aussi peu logiques, et pourtant cela suffit pour que l'art de la veille paraisse aussitôt démodé et ridicule.

achéens. Grâce à leurs relations avec l'Égypte et la Mésopotamie, ces artistes semblent avoir déjà connu une peinture polychrome.

L'art de la composition était assez avancé à la fin du VIIIe siècle pour permettre au peintre Bularque de représenter, sur un tableau, la *Bataille des Magnésiens*.

Ce tableau fut payé au poids de l'or par Candaule, le dernier des rois lydiens de la race des Héraclides[1].

Il est permis de supposer que Bularque avait reçu les traditions artistiques des anciennes écoles d'Asie Mineure; ses peintures pouvaient être très supérieures à celles qui décorent les vases de style géométrique rectiligne.

Aucun des chefs-d'œuvre de la peinture grecque ne nous est parvenu. On se résigne difficilement à une pareille perte. Il y a là, dans l'histoire, une affreuse lacune, un horrible trou noir impossible à combler.

Nous possédons quelques renseignements sur des peintures beaucoup plus anciennes, celles de l'Égypte; d'autres documents sur une période plus récente, celle des peintures de Pompéi; mais toutes les œuvres, célèbres ou non, de la belle époque grecque ont disparu. Il est naturel que l'on fasse de grands efforts pour deviner ce qu'a pu être cet art si vanté.

C'est surtout dans l'histoire de la céramique grecque que nous trouverons sur ce sujet une source d'informations précieuses. Les couleurs employées sur les poteries antiques sont en bien petit nombre, mais la cuisson leur a donné une solidité dont la peinture d'aucun tableau et même d'aucune fresque ne peut approcher. Les vases peints nous offrent comme un reflet, affaibli sans doute, mais fidèle, de la peinture grecque, principalement pour sa période de début.

1. Candaule est aussi appelé Myrsile; il régna de l'an 735 à l'an 708 avant J.-C.

3° Peintures monochromes. Prédominance du contour et de la silhouette. — C'est à Corinthe et à Sicyone que la peinture naquit en Grèce. Nous trouvons, pour la première école de Corinthe, les noms de Cléanthès, d'Ariodès, d'Eupharanor, d'Arégon; pour l'école de Sicyone, ceux de Tele[illegible] et de Craton.

Eupharanor, Dinias et Charmadas peignirent des *monochromes*; mais la simplicité de leur technique ne prouve pas, comme le croyait Pline, que ces artistes soient plus anciens que Bularque.

Deux procédés de peinture semblent avoir été employés dès l'origine à peu près simultanément : le dessin au trait et la silhouette noire.

L'expression « *[illegible] lineis circumdata* » indique le dessin des contours extérieurs, tel qu'il a été pratiqué chez tous les peuples primitifs.

Au dire de Pline, Ariodès et Téléphanès n'employaient encore aucune couleur, c'est-à-dire aucune autre couleur que le noir. « Mais ils semaient quelques lignes dans l'intérieur[1]. » M. Holwerda suppose ingénieusement que, sur les silhouettes entièrement peintes en noir, les détails intérieurs pouvaient être indiqués par des traits blancs, comme sur les sarcophages de Clazomènes. D'autres, forçant un peu le sens des mots, ont voulu trouver dans ce passage de Pline une allusion à des ornements semés dans le fond des peintures, et analogues à ceux que nous voyons sur les vases de style géométrique.

Le premier, Ecphantos employa pour sa peinture des tessons d'argile pilés, c'est-à-dire une sorte d'ocre rouge. Mais ses peintures restèrent monochromes.

Il ne semble pas démontré que le procédé des *monochromes* n'ait été en usage que chez les Doriens. Il est même singulier que, sur les vases corinthiens de style archaïque,

1. « *Spargentes lineas intus.* »

on trouve des peintures polychromes accompagnées d'inscriptions doriennes.

On peut supposer que la décoration de ces vases est déjà un mélange du style dorien et du style ionien d'Asie [1].

« *Eumaros* ou Eumarès d'Athènes [2] distingua le premier les hommes des femmes dans ses peintures ; il *osa* représenter toutes les formes. »

Il est possible qu'Eumarès ait attribué simplement aux femmes la couleur blanche et aux hommes la couleur noire ou rouge, à l'imitation des procédés conventionnels des artistes égyptiens. Mais il est possible aussi que la phrase de Pline fasse allusion à un progrès réel dans le dessin, à une observation plus exacte des caractères distinctifs de chaque sexe, et enfin que la hardiesse de l'artiste ait consisté à représenter des personnages entièrement nus.

Cimon de Cléones fit un nouveau progrès : il inventa les *catagrapha*. Le sens de ce mot n'est plus douteux aujourd'hui, il signifie « les raccourcis ».

Hésychius explique en effet le mot, en lui donnant pour synonyme κατατομή.

Pline essayait de traduire en latin ce terme technique : « *Hoc est obliquas imagines.* » On avait d'abord voulu voir dans ces images obliques des figures de profil, ce qui n'est pas admissible. Lorsqu'il s'agit de représenter un édifice, les peintres distinguent les *vues de front* (de face ou de profil) et les *vues d'angle*. S'agit-il d'une figure humaine, d'un torse ou d'une tête, le terme : *vue de trois quarts*, désigne toutes les positions intermédiaires entre la vue de

1. Voir les lécythes blancs. Les plus anciens vases sur lesquels apparaît la couleur rouge sont ceux de Mélos (voir Studniczka, *Iahrb.*, 1887, 3). Mais le beau ton violet des vases de style gréco-asiatique n'est assurément pas obtenu avec de la brique pilée. Nos chimistes devraient s'efforcer de retrouver ce violet qui manque aux céramistes modernes.

2. Eumarès est le père du sculpteur Anténor. Selon les calculs de M. Studniczka, ce peintre vivait à Athènes au temps de Clitias et d'Ergotimos, c'est-à-dire à l'époque de Solon.

face et la vue de profil : le dos, un grand ou un petit trois-quarts : les termes : vue de deux tiers ou de profil outrepassé, ne sont pas usités.

Dans les *ostraca* les personnages ne sont plus ramenés dans le plan du tableau, comme doivent l'être les figures d'un bas-relief bien compris ; ils sont représentés se mouvant librement dans l'espace ; non seulement leurs têtes et leurs corps peuvent être représentés de trois quarts, mais encore dans des attitudes variées, regardant en arrière, en haut ou en bas (*respicientes, suspicientesve, vel despicientes*).

C'est la vie qui commence à apparaître dans l'art.

Cette invention parut merveilleuse, ce fut une mode de représenter des personnages qui marchent ou courent d'un côté en retournant la tête en arrière.

Les peintres de vases s'empressèrent d'imiter ces représentations[1]. Cimon de Cléones dessina nettement les articulations ou les attaches des membres ; il montra les veines ; ce sont les premiers efforts vers les études anatomiques et le dessin savant. Enfin, dans les draperies, il trouva « *rugas et sinus* », c'est-à-dire probablement des plis plus fins et plus souples que ceux des peintures précédentes.

M. Studniczka place Cimon de Cléones à l'époque d'Épictétos ; les belles incisions qui dessinent si purement les détails anatomiques à l'intérieur des silhouettes noires sur les vases des peintres de ce groupe rappelleraient le mot : « *articulis membra distinxit.* » La grande peinture doit en effet avoir exercé une influence immédiate sur la céramique. Cependant les figures de trois-quarts n'apparaissent pas encore à cette époque dans les peintures de vases.

La ligne et la tache. — Au point de vue de la méthode d'exécution des peintures, méthode intimement

1. Voir la coupe des vendanges, GIRAUDON, IIe vol., pl. 47.

liée à la conception de la forme, les peintres de vases à figures noires peuvent être divisés en deux groupes, qui répondent probablement à deux écoles de grande peinture :

1° Chez les uns domine la préoccupation du contour. Ce sont des maîtres au dessin ferme, précis et serré, qui affirment rigoureusement les formes par des incisions continues et suivies sans interruption.

2° Les artistes de l'école opposée montrent un dessin qui, malgré son caractère archaïque, a quelque chose de plus libre et de plus lâché. Le peintre procède par taches, indiquant d'abord le milieu des formes, leur masse générale et non pas leur contour extérieur. Les incisions sont tracées en traits interrompus, avec une hardiesse qui va jusqu'à la négligence et la grossièreté ; quelquefois, aux époques de décadence, comme dans la période primitive, les incisions seront supprimées tout à fait.

Ces deux écoles ont pu subsister simultanément; il y a plutôt entre elles des différences de races que des différences de dates : cependant les défauts de la seconde école se manifesteront surtout au déclin de la céramique grecque.

4° Première floraison du grand style. — *Beauté des formes et des proportions, science de la composition et de l'expression, sobriété de la couleur, prédominance du ton local.*

Tandis que se développait à Corinthe, à Sicyone, puis à Athènes, l'école des peintres de *monochromes*, les écoles de l'Asie Mineure et des îles n'avaient pas complètement oublié les traditions venues de l'Égypte et de l'Assyrie. Les successeurs de Bularque ne connaissaient encore que les teintes plates, mais ces teintes étaient nombreuses et variées. Cette peinture ou plutôt ce coloriage polychrome devait être analogue, au point de vue des procédés, à l'art des anciens Égyptiens ou des Japonais modernes. La colo-

[illegible] des tableaux ou des peintures murales différait peu de celle des étoffes et des tapis teints ou brodés. Les vases [illegible] peuvent nous donner une idée de ce genre [illegible] des bronzes incrustés d'or et d'argent ou des meubles de luxe décorés d'appliques de métal ou d'ivoire. Bien présentées à une époque beaucoup plus récente, les peintures de quelques vases à fond blanc et en particulier de certains lécythes[1], nous permettent aussi de deviner ce que pouvaient être les colorations de ces premières peintures, encore purement décoratives.

Les artistes qui exécutèrent des peintures polychromes appartiennent principalement aux écoles de l'Ionie et des Iles. Quelques-uns vinrent probablement à Athènes, d'autres allèrent jusqu'en Italie.

L'école de Samos nous offre les noms de Saurias, de Mandroklès et de Kailiphon.

Mandroklès vivait vers l'année 515 av. J.-C.

Aglaophon l'Ancien, père de Polygnote, était de Thasos. Damophile et Gorgasos travaillèrent à Rome vers l'an 496 av. J.-C.

L'école attique fut celle qui sut le mieux concilier les qualités sérieuses de l'art dorien et le charme séduisant des peintres de l'Ionie.

Tandis que les traditions du dessin colorié par teintes plates se perpétuaient en Orient, sans progrès bien sensible, en Grèce au contraire, on les considéra comme un point de départ et l'on s'efforça d'aller plus loin.

La philosophie se confondait alors avec la science. Anaxagore, né vers l'an 500, et Démocrite, né vers 460, avaient commencé l'étude de la perspective. *Agatharque* profita des connaissances nouvelles[2] : il peignit des décors de théâtre

1. Voir Raoul-Rochette, *Peintures antiques*, pl. 8, 9 et 10.

2. Les Grecs n'ont jamais eu une connaissance complète des véritables lois de la perspective, et cette ignorance a été, pour leurs peintres, la cause d'une réelle infériorité.

pour les tragédies d'Eschyle. C'est le moment où l'art du dessin accomplit des progrès décisifs; la richesse des colorations avait augmenté, « *colorum usus jam valde increbuerat* ». *Polygnote* n'employait que quatre couleurs, mais les mélanges pouvaient produire un nombre considérable de tons variés. Ces tons étaient encore posés par teintes plates.

Nous ignorons la nuance exacte des quatre tons dont se contentèrent, au dire de Pline, non seulement Polygnote, mais Apelles, Echion, Melanthios et Nicomaque. Pline les énumère; c'étaient : un noir, probablement bleuâtre, l'*atramentum;* un jaune, le *sil* attique; un rouge, la *sinopis du Pont*, et un blanc, le *melinum*. Les peintres savent quelle gamme variée peuvent fournir les mélanges de ces quatre couleurs et combien la sobriété des tons est favorable à l'harmonie. Titien lui-même ébauchait ses tableaux selon la méthode antique.

On a supposé, à tort, que les Grecs n'avaient pas eu tout d'abord un sens très complet de la couleur.

« Pourquoi, dit M. A. Darmesteter[1], les Grecs n'ont-ils aucun mot spécial pour désigner le bleu, que leur langue confondait avec le vert? Glaukon, Kuanon, désignent chacun le vert et le bleu : y a-t-il là un fait de confusion et d'indistinction dans la langue seulement, alors que la pensée restait toujours nette? ou les peuples modernes, par une analyse nouvelle plus profonde, ont-ils acquis l'idée de nuances et de sensations inconnues aux anciens? »

Les peintures de Pompéi prouvent qu'à une époque plus récente les artistes distinguaient les couleurs avec une grande justesse; et pour la période primitive, les peintures de Tirynthe, comme les peintures égyptiennes, nous fournissent la même démonstration.

Polygnote passait pour avoir inventé la peinture; cela si-

1. *La Vie des mots*, p. 105.

[illegible] qu'il était le premier grand peintre, et [illegible] il a devait principalement à la perfection de son dessin. De même nous pouvons dire qu'au XIII[illegible] siècle la peinture fut renouvelée par Giotto, sans tenir compte des [illegible] de ses prédécesseurs. Polygnote fut un grand génie créateur. Il brillait par la vérité du geste, l'observation passionnée de la vie réelle, et en même temps par [illegible] naturelle, par l'élévation de la pensée et la [illegible] de l'émotion.

A en juger par les peintures de vases, il semble probable que ses œuvres de Polygnote l'emportaient sur celles de [illegible] pour la beauté du dessin et pour la connaissance des formes du corps humain dans ce qu'elles ont de plus parfait.

Pendant XV siècle, la peinture italienne vivra sur les compositions de Giotto, qu'elle se bornera à reproduire en essayant de perfectionner l'exécution. Il en fut de même en Grèce pour Polygnote. C'est le compositeur par excellence. Comme les poètes homériques, il a trouvé les données premières qui servirent de bases aux œuvres de ses successeurs.

Les figures de Polygnote n'avaient plus le sourire archaïque, uniforme et figé. Il représenta des visages animés et expressifs. La tête de l'Hermès du bas-relief de Thasos, et aussi les peintures du vase de Xénoclès et Kleisophos, où l'on remarque des bouches ouvertes, font songer à la phrase de Pline : « *Instituit os aperire.* » Si cette remarque devait être prise à la lettre, cela entraînerait à abaisser considérablement la date de la peinture de Kléisophos.

Un demi-siècle à peine sépare les sculptures encore raides et archaïques qui décoraient les frontons d'Égine, des chefs-d'œuvre que Phidias créa d'un ciseau si large et si souple. Entre ces deux arts, si rapprochés par les dates, si différents pour la liberté et l'ampleur du style, il y a

l'œuvre d'Agéladas et les sculptures du temple d'Olympie; mais nous devinons aussi l'œuvre peinte de Polygnote[1], et les progrès étonnamment rapides de l'art grec se trouvent en partie expliqués par l'initiative puissante de ce grand génie.

A ce nom illustre il faut d'ailleurs ajouter ceux de ses contemporains *Mikon* et *Panœnos*.

En s'attachant aux qualités supérieures de l'art, Polygnote ignorait ou dédaignait les qualités secondaires, telles que l'étude des jeux fugitifs de la lumière, la constatation précise de l'état passager de l'atmosphère. Assurément, l'expression est le véritable but de l'art, et j'entends par là, non pas seulement l'expression des sentiments et des passions, mais aussi celle des caractères individuels et surtout l'expression de cette beauté, de cette sérénité qui semble marquer l'équilibre parfait de l'intelligence, le développement complet et normal de l'être humain. S'il en est ainsi, l'idée de substituer à ce signe symbolique qu'on nomme un contour, cette vague coloration qu'on appelle une tache semble une grave erreur de l'art moderne.

Comme les tragédies grecques et comme leurs filles nos belles tragédies françaises, les peintures de Polygnote ne nous renseigneraient ni sur les détails changeants des modes et des costumes, ni sur le lieu de la scène et l'aspect spécial du paysage, à telle heure du jour et à telle époque de l'année. En revanche, rien dans ces peintures ne viendrait nous distraire de ce qui nous intéresse le plus, des belles proportions, des belles formes, des belles attitudes, qui révèlent la splendeur de cette merveilleuse machine, qu'on appelle l'être humain, et qui font deviner en même temps les sentiments éternels qui animent cet être.

Assurément la peinture était encore très convention-

1. Voir *Wien. Vorlegeblät*, 1888. Intéressant essai de restitution d'une partie des peintures de Polygnote dans la Lesché de Delphes.

nelle, mais le mot « convention » ne doit pas toujours être pris en mauvaise part[1].

5° Prédominance du modelé. — La seconde moitié du ve siècle voit s'accomplir une révolution féconde. Sans faire ici une histoire de la peinture grecque, je voudrais insister sur l'importance capitale de l'invention d'*Apollodore*. Si l'on écrivait une histoire générale de la peinture de tous les pays et de tous les temps, il serait juste de diviser cette histoire en deux périodes bien distinctes : la première avant, la seconde après Apollodore.

Exprimer le relief des corps par la dégradation des teintes, dessiner, non plus seulement les contours extérieurs, mais aussi les formes des ombres, montrer l'obscurcissement progressif des colorations à mesure qu'elles reçoivent moins directement les rayons lumineux, c'était là une idée de génie, une de ces grandes découvertes qui devaient bouleverser de fond en comble, non seulement les procédés artistiques, mais le but même de l'art. Apollodore fut surnommé le Skiagraphe, c'est-à dire le peintre de l'ombre. Il avait trouvé un art nouveau; c'est de lui que date, en réalité, la peinture telle que nous la comprenons aujourd'hui, celle qui s'occupe non plus de la réalité des choses, mais de leur *apparence* : « *Hic primus species exprimere instituit.* »

1. Il ne faut pas oublier, par exemple, que l'écriture, comme le langage, n'est qu'une convention, et combien précieuse! Dans les arts du dessin certaines conventions seront, je crois, toujours acceptées. L'artiste, comme le poète, comme l'historien, aura toujours le droit de ne pas tout dire. Tracer, par exemple, un simple contour, un dessin au trait, en faisant abstraction de la couleur, de la lumière et du modelé, c'est rappeler l'objet représenté, d'une façon abrégée et symbolique sans doute, mais cette imitation, volontairement incomplète, n'est pas une faute de dessin. Les croquis des maîtres, si puissants et si saisissants dans leur sobriété, valent mieux et en disent plus long au point de vue du caractère, du mouvement, de l'expression et du sentiment de la vie que certains tableaux médiocres, ceux-ci fussent-ils finis et parachevés.

Apollodore observa le premier cette vérité, qui nous semble aujourd'hui si simple : La dégradation des lumières, des demi-teintes, des ombres et des reflets exprime le modelé des corps.

Les raccourcis, jusqu'alors incomplètement indiqués par de simples contours remplis par des teintes plates, furent rendus possibles en peinture, et l'on commença à s'apercevoir que tout est raccourci dans le dessin, d'après des corps en relief. La peinture devint sculpturale, elle s'occupa des différents plans. Cet art nouveau, trouvé par Apollodore, fut aussitôt perfectionné par *Zeuxis*. L'étonnement des contemporains donna naissance aux puériles anecdotes rapportées par Pline et aux non moins puérils reproches adressés par Platon à la *skiagraphie*[1].

Les *monochromata ex albo* sont des grisailles ou des camaïeux, ce que les Italiens appellent *chiaroscuri*, c'est-à-dire des peintures dans lesquelles le modelé est exprimé au moyen d'une seule couleur additionnée de blanc à des doses variées. Ces grisailles de la fin du ve siècle n'ont, malgré la similitude de nom, aucun rapport avec les primitives silhouettes, peintes en teintes plates d'un seul ton, noir ou rouge, par les artistes du vi^e^ siècle av. J.-C.

Entre les peintures exécutées avant la grande découverte d'Apollodore et celles qui furent faites depuis, il y avait, sans doute, une différence analogue à celle que nous pouvons constater entre un dessin géométral et un dessin perspectif.

La céramique, bien qu'elle n'ait pas pu suivre la grande peinture dans tous ses progrès, nous laisse cependant deviner quelque chose de cette importante transformation de l'art.

Sur les vases qui appartiennent à la première moitié du ve siècle, les pieds des personnages sont généralement ra-

1. Σκιαγραφία ἀσαφὴς και ἀπατήλος. PLATON, *Critias*, *Republ.*, etc.

[illegible] sur une seule ligne horizontale, comme dans un [illegible] les raccourcis violents sont évités et le dessin de chaque figure est traité comme une sorte de [illegible] sur un plan vertical. A la fin du ve siècle, au [illegible] les peintres de vases composer des [illegible] personnages sont représentés à différents plans; quelquefois même sont à demi cachés par des [illegible].

On remarque déjà dans la manière de tracer les contours [illegible] seulement du relief, et les corps sont vus dans l'espace.

Ces beaux contours, qui ne marquent pas seulement la limite des corps, mais qui, derrière les formes visibles, font deviner celles qui sont cachées, étaient l'un des mérites supérieurs des peintures de *Parrhasius*.

Cette qualité, trop dédaignée aujourd'hui, se montre dans la belle coupe signée d'Aristophanès et d'Erginos[2].

L'art d'indiquer le relief par la dégradation des ombres devait transformer complètement la peinture. Elle allait changer de but et poursuivre l'imitation de plus en plus littérale de la réalité[3].

1. Exemple : le Comte d'Orsay. Louvre, *Mon. inéd.*, 1882, pl. 38, 39 et 40.

2. Gerhard, *Trinkschalen und Gefässe*, pl. 2 et 3.

3. Xenophon nous a conservé, dans ses *Mémoires sur Socrate*, une conversation dans laquelle le philosophe donne des conseils à Parrhasius et expose des théories artistiques très contestables. Parrhasius défend assez faiblement son art. Dans un sens, Socrate a raison lorsqu'il cherche à démontrer que l'expression des beaux sentiments peut devenir une partie intéressante de la peinture; mais il a tort quand il présente la pensée philosophique et morale comme but suprême des arts du dessin. Il y a là une confusion dans laquelle sont tombés presque tous les philosophes qui prétendent faire de la peinture l'humble servante de leur philosophie. Cette erreur a été admirablement réfutée par Lessing. Telle gravure d'Épinal peut exprimer les plus beaux sentiments du monde, le dévouement, l'héroïsme et le plus pur patriotisme, sans que cela suffise pour en faire un chef-d'œuvre de l'art. Ce qui fait la véritable valeur d'un tableau, c'est sa perfection au point

Désormais les céramistes devront renoncer à l'espoir de rivaliser avec les peintres de tableaux. Les difficultés de la cuisson des couleurs sont trop grandes pour que la peinture sur vases puisse espérer d'atteindre au rendu complet des valeurs de ton. Cette impuissance est peut-être une des principales causes du déclin prématuré de l'art céramique en Grèce.

Le style grandiose avait été de courte durée. Dès la fin du ve siècle, quel changement! Euripide succède à Sophocle, et à Polygnote, Parrhasius. Jamais contraste ne fut plus saisissant : aux qualités les plus élevées de la pensée se substitue la virtuosité de la main. Le légitime orgueil du grand artiste, qui a le sentiment de sa valeur, est remplacé par une sotte vanité. Parrhasius pose pour l'homme riche; il peint son propre portrait en Mercure et s'offre ainsi à l'adoration de la foule. L'idéal viril des anciens temps s'est abaissé. Le Thésée de Parrhasius fait pressentir les grâces alanguies de Praxitèle : on le croirait nourri de roses. Le scepticisme des sophistes a sapé, avec les anciennes superstitions, toutes les croyances élevées. Les allégories deviennent subtiles et compliquées. Aux épopées nationales, aux légendes héroïques des Polygnote et des Panœnos succèdent les petits tableaux pornographiques, les *libidines* de Parrhasius, qui feront les délices de l'immonde Tibère, et dont Suétone nous donne une de ces descriptions que les traducteurs sont obligés de laisser en latin.

de vue de la forme, des proportions, ou bien au point de vue de la couleur et du clair-obscur.

Poussées à l'extrême, les doctrines spiritualistes sont, en art, la négation de la forme et de la beauté. On l'a bien vu au moyen âge. L'art grec tout entier proteste contre les théories de Socrate. La Vénus de Milo n'exprime aucune idée métaphysique, aucune leçon de morale, aucune passion même. Est-ce à dire qu'elle ne soit pas expressive? Elle exprime éloquemment la sérénité et l'équilibre merveilleux de l'âme grecque. Cela peut suffire.

La science du dessin fit de nouveaux progrès dans l'école de Sicyone, grâce surtout à *Pamphile* qui fut un théoricien et forma de nombreux élèves; mais il semble probable que l'art du clair-obscur n'atteignit sa perfection qu'à la fin du IVe siècle, avec Apelles et Protogène.

L'école de Sicyone forma surtout des peintres savants, des dessinateurs au coloris dur et sévère : « *severi et duri in coloribus.* »

6° Prédominance de la lumière. — Par une évolution presque nécessaire, à mesure que la race grecque s'avance plus loin dans les raffinements d'une civilisation corrompue, elle perd quelque chose de son antique vigueur, de sa netteté d'esprit et aussi de sa netteté de vision. Les yeux se tournent vers ce qui brille; ils s'attachent à l'apparence des choses plutôt qu'à leurs proportions, à leur construction, à leur essence. Les méthodes de peinture se ressentent de ce changement de direction. L'étude des belles formes et des beaux contours fait place à l'étude des valeurs de ton et des taches lumineuses ou sombres. Apelles semble avoir été non seulement le Raphaël, mais aussi le Corrège de la peinture grecque. Ce que cherche Apelles, c'est l'éclat (*splendor*). Il ne s'occupe plus seulement de montrer les reliefs des formes du corps humain, il exprime jusqu'aux *luisants* de la peau, peut-être à la façon de Velasquez; et, comme les couleurs pâlissent et se ternissent en séchant, il invente un vernis, analogue peut-être au lustre noir des vases peints, et qu'on a nommé *atramentum*, non pas que ce vernis fût réellement noir par lui-même, mais parce que, comme tous les vernis, il augmentait l'intensité des tons et leur rendait leur éclat, tout en contribuant à l'harmonie de l'effet d'ensemble.

Peut-être est-il permis de chercher dans la sculpture antique quelques traces de l'influence d'Apelles. Les sculpteurs ne pouvaient rester insensibles à cette nouvelle ma-

nière de concevoir le modelé, à cette magie de la lumière. Tandis que Lysippe, cherchant la précision et le fini des détails, arrivait à une certaine sécheresse qui sera le défaut de l'école gréco-romaine, une autre école de sculpteurs se formait, qui s'attachait surtout à l'effet pittoresque. On voit le modelé s'assouplir de plus en plus, au point de perdre quelque chose de sa vigueur et de sa fermeté. La manière de ces peintres-sculpteurs tourne à la mollesse; les plans s'estompent et s'effacent dans un faire moelleux, dans un fondu vague et flou que n'a jamais connu Praxitèle lui-même[1]. La sculpture était devenue pittoresque[2], et cette tendance se perpétuera chez les artistes de la Renaissance; nous la trouverons chez Orcagna; elle triomphera chez Ghiberti et même chez Michel-Ange.

A l'époque d'Alexandre, la recherche des effets de lumière artificielle séduisit le peintre *Antiphile;* cette recherche était déjà un commencement de décadence.

7° **Dernières périodes de la peinture grecque.** — *Pausias* chercha les raccourcis difficiles.

Aétion dut être le Watteau ou le Boucher de l'antiquité.

Certaines peintures de Pompéi nous font deviner ce que pouvait être cet art qui tourne au joli.

Timanthe fit ce que nous appellerions aujourd'hui de la peinture suggestive.

La décadence s'accentue.

Sosos de Pergame peint en mosaïque des natures mortes. — Les Égyptiens inventent les procédés expéditifs de la peinture décorative.

Enfin, au temps d'Auguste, « *Ludius*, le premier, imagina de décorer les murailles de peintures charmantes, y représentant des maisons de campagne, des portiques, des arbrisseaux taillés, des bois, des bosquets, des collines, des

1. Comparer la *Psyché* de Naples à l'*Hermès* d'Olympie.
2. Voir l'*Apothéose d'Homère*, par Archélaos de Priène.

[illegible] au souhait de [illegible] ou qui vont en [illegible] soit sur des [illegible] tendent des [illegible] même fait la vendange. [illegible] de belles maisons de campagne [illegible] des gens qui portent des [illegible] qu'en glissant et en [illegible] de ce genre, [illegible] a le premier décoré les [illegible] de peintures représentant des villes maritimes, qui font un effet très agréable et à très peu de frais[1]. »

Les peintures d'Herculanum et de Pompéi, celles aussi qui ont été trouvées dans les ruines de quelques palais de Rome, ne sont pas de véritables tableaux, mais seulement des peintures décoratives. Exécutées au Ier siècle de notre ère, souvent improvisées à la hâte par de simples peintres en bâtiments, ces décorations ne peuvent nous renseigner que d'une manière très incomplète sur la grande peinture antique. Quelques-unes sont peut-être des imitations libres de tableaux célèbres, mais choisis presque exclusivement parmi des œuvres qui appartenaient à la dernière période de l'art grec, période de décadence relative.

Cependant, dans les peintures de Pompéi, on peut retrouver encore l'application des principes dont les peintres anciens semblent ne s'être jamais complètement départis : prédominance de la silhouette, indication sommaire du modelé. Les figures se détachent sur un fond uni qui constitue une véritable absence de lieu. Même lorsqu'il y a une indication de paysage, c'est une sorte de rêve sans aucune réalité ; le fond reste toujours entièrement subordonné aux personnages. En général, les figures

1. Pline, *N. H.*, xxxv, 57, 5.

se détachent tout entières d'une seule valeur, soit en clair, soit en foncé. Cette unité de ton a l'avantage de faire voir distinctement de loin des figures de petites dimensions, même sans oppositions violentes. Ce système, qui semble un peu froid aux artistes modernes, amis des jeux de la lumière, reste très décoratif. La première qualité d'un décorateur, c'est la clarté ; il doit faire des peintures facilement lisibles : c'est là ce que Corrège et après lui Baudry ont souvent oublié. Sous ce rapport les maîtres anciens peuvent encore nous donner des leçons.

Paris. — Typ. Georges Chamerot, 19, rue des Saints-Pères. — 27229.

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 89

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.